BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVI - NUNERO 1-2 GENNAIO - FEBBRAIO 1955

Sommario

« I sette peccati capitali »
disegni di *Rosa Florio*

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo: Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVI - NUMERO 1-2 - GENNAIO - FEBRRAIO 1955

Profilo di Zavattini: teoria e prassi creativa

Di tutti gli sceneggiatori e soggettisti che registrà la storia del cinema, Cesare Zavattini è forse il piú importante — dopo Carl Mayer — ed è anche quello cui la critica ha finora dedicato maggiore attenzione. Tuttavia, ci sembra che buona parte di quanto è stato finora scritto su di lui si fermi per lo più a certi motivi di cronaca o di costume, con un evidente errore d'angolazione (che d'altronde è incoraggiato da certi atteggiamenti dello stesso Zavattini). Crediamo quindi che rimanga parecchio da dire sulla sua esperienza, sia nei suoi aspetti creativi immediati, sia, soprattutto, in merito alla sua posizione nella storia della narrativa cinematografica. Sembra del resto che sia specialmente nel momento « narrativo » che si giustifica e si esplica la prassi attuale della « sceneggiatura » come collaborazione creativa e che il contributo peculiare dello sceneggiatore sia, al giorno d'oggi, anch'esso d'ordine per lo piú narrativo. E forse è proprio questo carattere essenzialmente « narrativo » (con quel che di razionale esso comporta se non altro come metodo) della creazione filmica, almeno come viene attuata oggigiorno, che facilita quella collaborazione, fra regista e sceneggiatore, che trova nel cinema uno sviluppo difficilmente riscontrabile nelle altre arti.

E' da questo punto di vista — ed entro i limiti conseguenti — che si giustifica uno studio critico sul lavoro di uno sceneggiatore, lavoro che, com'è noto, si esercita su un momento preliminare e (nonostante certe teorie che sostengono il contrario) esteticamente non concluso del processo creativo. Una sceneggiatura, e perfino un soggetto, se pure insussistenti come prodotto artistico, sono pur sempre espressione d'una personalità, hanno — come si dice in gergo — una loro « carica » e rappresentano anch'essi un momento creativo, sia pure preliminare, destinato a maturare, attraverso l'intervento del regista, nel film. Si tratta appunto di individuare gli specifici elementi espres-

sivi dei soggetti e delle sceneggiature, con riferimento all'esito ch'essi hanno — o non hanno — avuto nel film. In un certo senso, tale studio sembra quindi ridursi ad un raffronto tra copioni e films, nell'ambito della particolare natura della creazione filmica (oggi, come s'è detto, essenzialmente narrativa) e della sua peculiare metodologia (oggi relativamente standardizzata). Giova quindi — o forse addirittura necessita — la conoscenza dei soggetti nelle loro versioni originali e una continua analisi comparata, film per film, della personalità dello sceneggiatore con quella del regista, analisi che si richiamerà soprattutto ai dati dell'opera complessiva di entrambi, anche alla luce di loro eventuali formulazioni teoriche.

Nel caso di Zavattini, quest'analisi risulta notevolmente facilitata perché sono piú d'uno i suoi soggetti di cui si abbia una nozione, piú o meno estesa, delle versioni originali, o comunque delle intenzioni dell'autore; perché sussistono numerose notizie dirette sui suoi rapporti creativi coi vari registi; perché si hanno copiose testimonianze della sua personalità, sia per le sue enunciazioni molto esplicite, sia per la sua attività in altri settori.

Un discorso esauriente su Zavattini deve infatti, necessariamente, tener conto di tutte le sue esperienze che, com'è noto, non si limitano al campo cinematografico. Il Nostro è infatti anche scrittore e pittore (1). Ed è proprio nella sua opera letteraria che si trovano le prime manifestazioni del suo mondo, fra cui certe intuizioni che acquisteranno poi un'importanza fondamentale nella sua poetica cinematografica.

La chiave della personalità di Zavattini, che segue una sua linea di evoluzione lenta ma precisa, sembra consistere in un atteggiamento sostanzialmente moralistico. I suoi romanzi e racconti sono popolati d'un'umanità lunatica, acida e timida, candida e dispettosa, che si confessa spietatamente, si compiace anzi di mettere a nudo i propri difetti. Sfilano nelle sue pagine decine di personaggi, ritratti appena abbozzati, ognuno dei quali incarna un vizio, un aspetto parziale di umanità e tutti insieme, al di là del loro pittoresco esteriore, accennano a comporre, divisionisticamente, un ritratto morale dell'uomo. Alcuni capitoli di « Parliamo tanto di me » (il suo primo romanzo) riecheggiano, parodisticamente, l'inferno dantesco, articolati, come sono, in una galleria di peccatori, divisi secondo il genere del peccato (bu-

(1) Purtroppo, non abbiamo una nozione diretta dell'opera pittorica di Zavattini, che certuni asseriscono essere non priva di interesse. Dovremo quindi forzatamente prescindere, in questo studio, dalla sua attività di pittore.

giardi, gelosi, orgogliosi, invidiosi, vanitosi, ecc.). Si tratta per lo piú di peccati veniali, quelle piccole segrete meschinità che solitamente si cerca di nascondere a se stessi. Fin da allora, Zavattini tende ad escludere i grandi drammi, l'eccezione, per rivalutare la piccola cronaca quotidiana. L'invidioso grida: *Sí, lo confesso, sono invidioso. Talvolta, nei luoghi affollati, quando tutti sembrano contenti, mi mettevo a gridare, agitando un giornale: ho vinto un milione... Spiegavo in fretta a chi mi correva intorno che avevo vinto un milione al gioco del lotto e mi allontanavo felice, pensando alla loro invidia.*

In Zavattini, questa compiaciuta esibizione del male nasce dallo intento moralistico di guarirlo. E' questo un suo atteggiamento tipico, ch'egli allargherà, piú tardi, dall'ambito individuale a quello sociale. In « Parliamo tanto di me » affiora anche, sotto forma di capricciosa curiosità, quella sua smania di documentazione dal vero che sfocerà poi nella cosiddetta poetica della coabitazione o del pedinamento: *Mi piace origliare davanti alle porte delle case, seguire le coppie, i tassí misteriosi. Raccolgo i fogli di carta che vedo per terra, sperando di trovarvi qualche volta uno scritto, un documento. Come farei volentieri il fattorino del telegrafo per vedere quel che succede nelle case all'arrivo di certe notizie.*

Nel suo secondo romanzo, « I poveri sono matti », si accentua il senso del quotidiano, soprattutto attraverso i motivi dolorosi della povertà e della solitudine. Questi personaggi piccolo-borghesi - Bat, Maria e il bambino Bob — fanno e pensano cose da matti per cercare di sentirsi meno soli e meno poveri. La loro mitologia (*Bat vorrebbe sapere cosa pensano le formiche. Egli non oserebbe prendere Maria davanti a una formica...*) si accende cosí di presenze eccentriche e talora quasi surreali, che tendono a suscitare l'eccezionale nel normale: *Un giorno farò un giornale meraviglioso. Leggeremo immensi titoli sotto la testata: « Leo si è fatto un abito nuovo », « Raoul compera oggi per la prima volta un paio di scarpe di camoscio »* Oppure: *Timidi, a me. Percorriamo le strade della città, con stendardi e fiaccole, suoniamo i campanelli delle ricche magioni, inseguiamoci ridendo fra gli alberi.*

Frattanto Zavattini comincia a scrivere dei soggetti. Le sue prime esperienze cinematografiche si muovono sullo stesso terreno di quelle letterarie. *Darò un milione,* da lui steso in collaborazione con Giaci Mondaini (un umorista della famiglia del « Bertoldo », il cui mondo presenta motivi di affinità con quello di Zavattini; a proposito, non è improbabile che il « Bertoldo » abbia contribuito ad orientare le ricerche di Zavattini) e realizzato da Mario Camerini nel 1935, è la storia d'un equivoco che mette in moto un meccanismo di pietà, am-

bizione, curiosità. Un miliardario dice, in un momento di sconforto: « Darei un milione a chi commettesse un'azione veramente disinteressata... ». L'abile fantasia di un giornalista trasforma la frase in « Darò un milione... ». Si apre allora un gara frenetica. Siamo nel piú classico repertorio zavattiniano: il miraggio della ricchezza viene a movimentare la povertà quotidiana e a stimolare un generale esame di coscienza. Con « Darò un milione », Zavattini ha scritto certamente uno dei suoi soggetti piú belli e piú vivi (che ha trovato in Camerini un regista particolarmente attento e fedele).

Il suo terzo romanzo, « Io sono il diavolo », riprende la tematica dei precedenti, con in piú una certa esterna esasperazione satanica che accentua sia la critica moralistica, sia l'intensificazione del quotidiano. Cosí, per esempio, una moglie si spaventa perché vede il marito comparirle davanti col tagliacarte in mano; uno teme di diventar santo; nel bagno romano i presenti non osano parlare; ecc. Il motivo della solitudine si colora di piú dirette notazioni gnomiche: *La mia fine è prossima... sarà come se non fossi nato; vidi una lumaca lasciare su una pietra, al suo passaggio, un segno d'argento; e io non lascerò niente, è giusto.*

Nel quarto e, per ora, ultimo romanzo, « Totò il buono », l'attenzione di Zavattini per la cronaca giunge ad un'affermazione che precorre nettamente una delle intuizioni fondamentali della sua futura teorica cinematografica: *Sotto il regno di Totò i giornali di Bamba uscirono con questi titoli su sei colonne: « Carletto De Mallis ha ottenuto l'aumento di stipendio ». Seguiva poi la biografia, molto interessante, del suddetto impiegato. Perché tutte le biografie sono interessanti e io vi dico di non lasciarvi ingannare dai romanzi che raccontano i casi del Sig. Giuliano tanto bene che noi al confronto sembriamo delle vecchie ciabatte.*

In « Totò il buono » la sua tematica si allarga: la storia di Totò, la sua ascesa, la sua rivalità con Bamba, la sua caduta, i rapporti coi sudditi, ecc., ha riferimenti satirici abbastanza evidenti alla problematica politica del mondo moderno. Tuttavia, Zavattini sembra perdere qui in profondità ciò che acquista in estensione. Il meccanismo del paradossale, che nei romanzi precedenti serviva ad aprire all'indagine moralistica nuovi impensati punti di vista, in « Totò il buono » si esaspera e tende a divenire fine a se stesso, diluendosi talora in forzose trovatine umoristiche (per esempio, la condanna della vanità è espressa nel gag del ricco che si fa lodare ogni mezzora dai suoi domestici, ecc.).

Si accentua cosí nell'ispirazione zavattiniana l'elemento intellettualistico e cerebrale, già pericolosamente presente nella sua produzione

anteriore, e si precisano meglio certe sue caratteristiche e derivazioni. Attraverso i suoi schemi moralistici, l'opera letteraria di Zavattini — il cui valore estetico è comunque piuttosto modesto — sembra tendere alla creazione d'una specie di mitologia moderna e stracittadina che, nell'esperienza quotidiana, mette a fuoco certi aspetti paradossali, le manie, i tic della nostra società (non per niente il suo primo soggetto cinematografico, scritto nel 1934 e non realizzato, s'intitolava « La casa dei tic nervosi »). I precedenti di quest'orientamento sono abbastanza evidenti e vanno da certo futurismo alla Palazzeschi, a Bontempelli e a Campanile. Piú diretto è forse il contatto con Campanile [1] cui lo accomuna un senso iniziale di malinconia (la quale, però, mentre in Campanile sbocca in un umorismo gnomico, sostanzialmente pessimistico, in Zavattini determina invece, per reazione, un fervore moralistico che tende soprattutto a un rapporto altruistico con l'umanità). Queste influenze, d'altronde congeniali alla sua personalità, contribuiscono a spiegare certa sua inclinazione intellettualistica, che si va accentuando verso il 1940. « Totò il buono » e certe cose ch'egli scrive a quell'epoca sulle riviste (fra cui specialmente « Il Milione » da lui diretto) sembrano tendere ad una specie di elzevirismo umoristico, in cui un freddo gioco cerebrale si applica a elementi d'una comicità spesso attinta al piú banale formulario dei giornali umoristici.

---

[1] Certi spunti di Zavattini sembrano dei veri e propri plagi di Campanile. Per esempio, egli scrive in « Parliamo tanto di me »:

Secondo voi sono meno gravi delle malattie i dispiaceri? Io direi di no... Prendiamo un povero: ha un reuma, una tonsillite? Lo ricoverano all'ospedale, lo nutrono, lo scaldano, è curato dalle suore con affetto materno. Ha un dispiacere? Non lo guardano neanche...

Campanile aveva scritto, in « Se la luna mi porta fortuna »:

Allora capii che nella folla ci sono quelli che hanno pensieri tristissimi e nessuno se ne accorge...

Zavattini, ancora in « Parliamo tanto di me »: *Io ho per tutti i vecchi una viva ammirazione perché penso: come hanno fatto a passarla liscia fino a quella età? Neppure una buccia d'arancio, o una trave sulla testa?*

E Campanile, sempre in « Se la luna mi porta fortuna »: *Questi vecchi mi hanno sempre meravigliato. Ma come son riusciti a passare in mezzo a tanti pericoli arrivando sani e salvi alla piú tarda età?*

Anche l'idea del tramonto a pagamento, di *Miracolo a Milano*, è presa da Campanile, che però la riferisce all'alba. In « Se la luna mi porta fortuna » egli scrive infatti:

E' un peccato che lo spettacolo della levata del sole si svolga la mattina presto. Perché non ci va nessuno. Se si svolgesse nel pomeriggio, o, meglio, di sera sarebbe tutt'altro. Ma cosí come stanno le cose, va completamente deserto e sprecato. Soltanto se un geniale impresario lo facesse diventare alla moda, vedremmo la folla elegante avviarsi di buon'ora in campagna per occupare i posti migliori; in questo caso, pagheremmo persino il biglietto, per assistere alla levata del sole, e prenderemmo in affitto i binocoli...

Fra il lavoro letterario e quello cinematografico di Zavattini esiste una corrispondenza abbastanza stretta. Si è già accennato a certe intuizioni dei suoi romanzi che precorrono la sua teorica cinematografica. Ritroviamo inoltre nei suoi films certi spunti dei suoi libri. Per esempio, la trovata del « miliardo di miliardi di miliardi, ecc. piú uno » di *Miracolo a Milano,* c'è già in « I poveri sono matti »; un accenno ai vecchi, nello stesso romanzo, rivela un filone che sfocerà poi in *Umberto D.;* per non parlare di motivi piú generali, come, per esempio, quello della solitudine che improntera alcune delle sue piú valide sceneggiature.

Anche da un punto di vista formale, la sua prosa appare legata alle vicende della sua poetica cinematografica. Lo stile dei romanzi [1] sembra infatti preannunciare i suoi piú recenti sviluppi antinarrativi: l'impianto scorciato, brusco, a ellissi, la scrittura nervosa, con le sue sfrangiature secche, rivelano un gusto che tende a staccarsi, volutamente, da certa tradizione narrativa e si accosta a quello di certo espressionismo pittorico, di scuola romana (Scipione, Mafai, Maccari), cui lo accomuna anche il macchiettismo cerebrale dell'iconografia. Nel « Diario », che, a partire dal 1953, egli va pubblicando a puntate sulla rivista « Cinema Nuovo », lo stile sembra giunto al punto terminale della sua evoluzione: è una prosa dimessa e descrittiva, conformemente al suo odierno assunto di cronaca, le frasi si allungano, orizzontalmente, fino a sfilacciarsi, talvolta, nello sforzo di accentuare la continuità della visione reale.

Verso il 1940, Zavattini intensifica la sua attività cinematografica. Egli scrive numerosi soggetti *(Bionda sottochiave,* 1939; *La scuola dei timidi,* 1940; *Una famiglia impossibile,* 1940*)*, che riecheggiano i motivi del suo elzevirismo umoristico e appaiono per lo piú fondati su uno sviluppo esterno di trovate. Si tratta di spunti modesti, che hanno dato occasione a films modesti o addirittura brutti. In questo periodo Zavattini sembra subordinare la sua attività, specialmente quella di sceneggiatore, a esigenze industriali, che, d'altronde, gli consentono di compiere un utile tirocinio di mestiere.

Verso il 1942, comincia a prevalere nella sua fantasia cinema-

---

[1] Adriano Seroni, in « Ragioni critiche », Firenze 1944, scrivendo dei primi tre romanzi, osserva: ... *l'esperimento zavattiniano... ha dato origine a una prosa che non può in nessuna maniera essere trascurata. Prosa che, piú particolarmente rappresentativa a modo di suggerimento nei primi due volumi — e nel secondo, ch'è per noi il capolavoro di Zavattini, piú estrosa e a volte quasi cantata —, si è fatta nel terzo volume piú prossima ad una stesura narrativa, pur giocando spesso con maniere di espressione che sembrano tolte dal linguaggio critico piú recente.*

tografica una vena patetica, fondata su un'indulgente osservazione del quotidiano, che discende in linea retta dal clima crepuscolare di « I poveri sono matti ». Egli scrive cosí i soggetti e collabora alle sceneggiature di *Avanti c'è posto* e *Quattro passi fra le nuvole*. Questo ultimo, al cui soggetto collabora Piero Tellini, segna una svolta importante nella sua carriera: la poetica del quotidiano raggiunge qui una sua consapevole formulazione realistica che si stacca ormai nettamente dal paradossalismo dei romanzi o dall'umorismo meccanico di certi soggetti anteriori. *Quattro passi fra le nuvole* racconta l'incontro d'un commesso viaggiatore con una ragazza di campagna che torna a casa dopo esser stata sedotta in città; l'uomo, impietosito, accetta di fingersi il marito, per evitare che la ragazza venga cacciata di casa; infine la finzione è scoperta, ma ormai la famiglia perdona alla figlia. E' una storia tenue, centrata su piccole notazioni umane, specialmente nella prima parte, che ritrae la giornata del commesso viaggiatore. Un clima analogo si era visto in qualche film di Camerini, ma in *Quattro passi fra le nuvole* (che Blasetti diresse, sembra, come una vacanza, senza apprezzarne la novità, tanto che si dice che il film sia stato finito da Amato; dunque fu decisivo l'apporto dello sceneggiatore) esso si precisa meglio, nasce un senso pacato dell'osservazione veristica, del racconto in chiave di cronaca.

Si è spesso parlato, nel dopoguerra, di questo film come d'un antesignano del neorealismo. In realtà, il neorealismo propriamente detto è un'altra cosa e nasce da altre esperienze fra cui specialmente i films epici di De Robertis e Rossellini (non è il caso di dilungarsi di piú, in questa sede); *Quattro passi fra le nuvole* sembra piuttosto rientrare in una fase preliminare di ricerca realistica, piú generica, che tuttavia contribuisce, lateralmente, all'affermazione della corrente neorealistica vera e propria.

L'apporto di Zavattini al neorealismo è legato ad altri films, specialmente a quelli realizzati da De Sica. Esso ci sembra comunque assai minore di quanto si ritiene generalmente. Anzitutto occorre sfatare l'equivoco che Zavattini abbia dato al neorealismo un contributo, per cosí dire, di metodologia creativa. Le teorie documentaristiche del Nostro sono infatti posteriori; esse non maturano che verso il 1950, quando la corrente neorealistica è ormai in crisi (crisi che i principi di Zavattini, lungi dall'alleviare, finiscono anzi, come vedremo, per aggravare). Mentre Rossellini gira *Paisà* dal vero, nel 1946, Zavattini è ancora ben lontano dalla sua poetica del pedinamento. A quell'epoca il suo lavoro scenaristico risente anzi ancora di una certa intonazione letteraria, piuttosto lontana dalla sensibilità neorealistica. Il suo contributo al neorealismo ci sembra quindi piú che altro d'ordine

tematico. L'attenzione per il quotidiano, il motivo della povertà e quello della solitudine, contribuiscono infatti ad alimentare e a chiarire certa tipica « stimmung » neorealistica, epica e disperata.

Il rapporto di Zavattini col neorealismo è però per buona parte mediato, se non condizionato, dall'intervento, a nostro avviso determinante, di Vittorio De Sica. Non è un caso infatti che i soggetti zavattiniani che s'inseriscono nel capitolo neorealistico — fra le sue manifestazioni piú alte — siano stati realizzati tutti da De Sica. C'è da chiedersi cosa sarebbe avvenuto di questi soggetti nelle mani di altri registi. Si pone quindi il complesso problema della collaborazione fra Zavattini e De Sica, collaborazione che, per quanto discutibile e discussa, costituisce un'esperienza decisiva nella carriera del Nostro e che ha creato uno dei binomi piú fecondi e interessanti della storia del cinema. Esiste senza dubbio fra Zavattini e De Sica qualche affinità di temperamento che sembra vertere su certi toni moralistici e patetici. Ma la sensibilità con cui questi toni vengono assunti è alquanto diversa, nei due: intellettualistica in Zavattini, passionale in De Sica. I termini della loro collaborazione sembrano quindi fondarsi su un rapporto di antinomia, piuttosto che di coincidenza, rapporto che costituisce appunto la ragione e il limite del loro lavoro comune. Le loro inclinazioni si contrappongono infatti, talora elidendosi, talaltra giungendo a sommarsi in una relazione complementare che si traduce in intuizioni di eccezionale concretezza umana: nascono allora i loro films migliori.

La collaborazione con De Sica schiude nella carriera del Nostro il periodo di maggior impegno creativo. Occorre tuttavia osservare che nelle prime sceneggiature cui egli collabora con De Sica, fino a *Ladri di biciclette* escluso, l'apporto di Zavattini non sembra dominante. Il suo nome appare infatti in mezzo a quello di parecchi altri sceneggiatori, cosicché non è facile stabilire la sua parte. Anche perché la sua personalità sembra attraversare, fra il 1943 e il 1945 circa, un periodo di transizione, o meglio di rapida evoluzione. Quale che sia il suo contributo personale, è certo infatti che, rispetto alla sua produzione precedente, le opere ch'egli viene firmando in questo periodo rivelano un crescente orientamento realistico. Cosí, in *I bambini ci guardano*, del 1943 (tratto dal romanzo « Pricò » di C. G. Viola, ch'egli sceneggia assieme a Viola stesso, Gherardi, Franci, Maglione, De Sica), uno dei films piú notevoli dell'epoca, il suo vecchio moralismo intellettualistico risulta in gran parte superato, sulla scorta dell'acre trama di Viola, in una piú concreta problematica umana e sociale. Il film affronta infatti, con acute e amare notazioni satiriche e critiche, certo costume borghese, le sue contraddizioni, la sua desolata insoddisfazione.

Piú rilevante appare il contributo del Nostro a *Sciuscià*, del 1946 (che segue di due anni *La porta del cielo*, opera che purtroppo non conosciamo direttamente), di cui egli scrive il soggetto e alla cui sceneggiatura collabora assieme a De Sica, Amidei, Franci. Il film narra la storia tragica di due ragazzi abbandonati nel dopoguerra romano, sottolineando le responsabilità della società nei loro confronti. Qui i temperamenti di Zavattini e De Sica s'incontrano e s'integrano in un clima realistico che porta un problema sociale sul piano del sentimento umano assoluto.

Dopo *Sciuscià*, la loro collaborazione diviene piú stretta, ma anche piú difficile. Gli elementi divergenti delle loro personalità sembrano accentuarsi. Già in *Ladri di biciclette* il contrasto comincia a divenire sensibile. Il leit-motiv della solitudine, che è sentito da entrambi, raggiunge anche qui espressioni vibranti e umanissime, che sono certamente fra le piú alte del cinema italiano; però l'elzevirismo di Zavattini, che ricompare qui in chiave bozzettistica (per esempio l'episodio della « santona ») e la conseguente dispersione narrativa risultano difficilmente conciliabili coi toni drammatici e serrati di De Sica. La frattura si accentua e raggiunge il suo culmine in *Miracolo a Milano* che si ricollega, per certi aspetti, ad uno stadio anteriore della personalità di Zavattini e precisamente al romanzo « Totò il buono » da cui è tratto il soggetto. Fra il libro e il romanzo sussistono tuttavia differenze notevoli, e non solo di trama. Il libro ha un andamento piú moralistico, che sottolinea la parabola interiore d'un personaggio; nella trasposizione cinematografica il problema morale di Totò si trasforma nella dialettica tra ricchi e poveri, con predominanti sottintesi politici. Queste modificazioni rispecchiano la sensibile evoluzione che Zavattini ha subito fra il 1942 e il 1950. Tuttavia, di « Totò il buono » *Miracolo a Milano* riprende sostanzialmente lo spirito elzeveristico e il repertorio di trovatine paradossalistiche, che nel film vorrebbero essere — e sono talora veramente — in funzione simbolica di polemica sociale (certa critica ha intessuto attorno ad esse tutta una complessa e nebulosa teoria basata sulla « metafora come arma di lotta »), ma che piú spesso risultano fini a se stesse e che comunque mancano quasi sempre il loro bersaglio umano perché freddamente costruite con un lunatico umore cerebrale, cui De Sica rimane sostanzialmente estraneo. Il film appare cosí ibrido, slegato, contradditorio. Abbiamo udito con le nostre orecchie il regista, in una pubblica riunione, ripudiare le scene nella casa del ricco — in realtà fra le piú vuote — e addossarne la responsabilità a Zavattini che si era opposto alla loro soppressione.

Il successivo prodotto della collaborazione tra De Sica e Zavattini è

Umberto D., che segue di circa un anno *Miracolo a Milano* ma che da questo si discosta moltissimo. Con la sceneggiatura di *Umberto D.*, Zavattini conduce la sua ispirazione ad una svolta decisiva, fino alle soglie della sua poetica piú recente. Il senso del quotidiano — che è una delle componenti piú autentiche del suo mondo — si ravviva in una osservazione realistica, quasi documentaria, mentre certi suoi schemi moralistici, che in passato apparivano un po' forzosi ed esterni, si sciolgono in uno sviluppo drammatico che ha in sé stesso la propria morale. L'elzevirismo di *Miracolo a Milano* è lasciato molto indietro; la struttura frammentaria, a « sketches », cede ad un andamento continuo, come di cronaca. Si ristabiliscono cosí le premesse d'una feconda collaborazione con De Sica, collaborazione che ha infatti in *Umberto D.* uno dei suoi momenti piú validi: la vicenda solitaria del vecchio pensionato, tipicamente zavattiniana, il suo distacco atroce dal mondo, l'indifferenza del prossimo (qui riaffiora qualche nota artificiosa dello Zavattini peggiore), infine il sentimento di autopietà del protagonista che si obbiettiva pateticamente nell'amore per il cane, il tutto raccontato in modo quanto mai semplice e sobrio, con una straordinaria verità ambientale, costituisce una specie di tragica epopea moderna.

Dopo *Umberto D.*, la collaborazione fra Zavattini e De Sica subisce una battuta d'arresto. Dopo qualche esitazione, il regista lascia cadere il soggetto « Italia mia » che, secondo Zavattini, doveva essere una specie di racconto estemporaneo d'un viaggio attraverso l'Italia, fatto di notazioni ed episodi frammentari, prevalentemente, sembra, di carattere folcloristico [1]. E' facile capire quanto poco di assunto

---

[1] Crediamo interessante dare per esteso alcuni appunti di Zavattini su questo film non realizzato, appunti che costituiscono una specie di preludio al soggetto vero e proprio che l'autore si riservava di scrivere dopo un lungo viaggio di studio che non fu mai compiuto:

« Il film *Italia mia* vuole mostrare con sincerità, con coraggio e con affetto l'Italia nelle sue manifestazioni quotidiane piú vive e reali, e perciò piú spettacolari. Si passerà da una città a un paese, da una montagna a un fiume, da una casa a una piazza, secondo il sentimento, piú che secondo la geografia, dovunque ci siano segni vivi della vita pubblica e privata, o addirittura segreta, del nostro popolo, segni collettivi o individuali, festosi o dolorosi, tali insomma da contribuire a fare un ritratto dell'umile Italia che lavora, che spera, che ama profondamente la vita. Si può dire che il film vuole essere l'attestazione figurata dell'« amor vitae » degli italiani.

« Lungo questa specie di viaggio, ispirato dal desiderio di conoscere e di far conoscere meglio l'Italia e gli italiani, lo spettatore sarà accompagnato dai canti e dai suoni tradizionali dove si svolgeranno i fatti. Noi ci interesseremo, ad esempio, a un matrimonio nelle Valli di Comacchio, come alla nascita di un bambino in Calabria o all'entrata negli stabilimenti nella mattina nordica degli operai di Sesto S. Giovanni; ci interesseremo a quei singolari narratori di favole dei paladini

del genere si adattasse al temperamento di De Sica. Questi realizza invece, nel 1953, un altro soggetto di Zavattini, *Stazione Termini*, sceneggiato da Prosperi e Chiarini. Il film risultò, sembra, alquanto diverso dalle intenzioni di Zavattini, tanto che questo lo sconfessò. Ciononostante, *Stazione Termini* rivela espliciti accenti di quel macchiettismo che caratterizza l'ultima produzione del Nostro e che il regista sembra qui accogliere passivamente. La collaborazione fra i due ha avuto un ritorno recentissimo con *L'oro di Napoli*, dal libro omonimo di Marotta, che Zavattini e De Sica hanno sceneggiato assieme all'autore.

---

che tengono cerchio nelle piazze di Palermo, ai contadini che occupano la terra sul Tavoliere delle Puglie, o a quei pazienti analfabeti che risvegliati prima dell'alba dal suono del corno sull'alta montagna si avviano verso la piccola scuola prima che cominci il lavoro del giorno; oppure alla festa del Redentore a Venezia, o alla corsa dei ceri a Gubbio o alla gare canore di Piedigrotta.

« Qualunque cosa vedremo non sarà colta tanto nei suoi aspetti folkloristici quanto in quegli aspetti umani che fanno la ragione del film: 40, 50, 60 episodi o « momenti » che accresceranno, dai loro accostamenti attraverso il montaggio, il loro significato e la loro forma drammatica. Vedremo cosí la partenza di alcuni emigranti nel porto di Genova, o seguiremo quegli uomini che invocano il miracolo di San Gennaro a Napoli; nella calda Sicilia vedremo il rito del ratto della sposa e nella nebbiosa Milano, in un pomeriggio di domenica, le migliaia di serve raccolte sulla schiena dei bastioni di Porta Venezia; lungo la via Emilia le innumeri biciclette, a Bologna la partenza dei coscritti, a Parma il ritorno delle mondine dal Piemonte; a Nomadelfia don Zeno, che ha messo sui campanili altoparlanti per trasmettere canzoni intanto che la gente suda sui campi, per alleviare la fatica; in un villaggio alpestre il passaggio di una famosa corsa ciclistica; in una casa di un'altro villaggio la preparazione di colui che alla festa della Passione dell'indomani farà la parte di Cristo; e poi un canto notturno nella città morta, a Tarquinia, e poi l'amore in Italia con le sue coppie, coi suoi fidanzati; le fiere coi muggiti dei buoi e lo scalpitare dei cavalli a Verona, a Gonzaga; e poi la stazione di Roma, punto d'incontro tra il nord e il sud, con tante anime in pena che vi arrivano e partono ogni ora; e poi la dura fatica degli zolfatari, dei pescatori, un pezzo di viaggio in terza classe nelle Puglie, un pezzo di viaggio su un barcone lungo il Po, un cantamaggio sull'Appennino emiliano; una focosa partita di calcio fra bambini con un barattolo nella alta Urbino, il Natale sulla Sila, la caccia sui laghi silenziosi, i muratori che fanno sorgere strade ed edifici dal niente, e le liti, che toccano il dramma, della povera gente in Pretura, la riappacificazione tra due famiglie in Sardegna, il brillamento di una mina a Carrara, la lotta per conquistarsi un posto in uno stadio durante il campionato o in un'arena per una opera lirica, e le speranze del sabato dei giocatori del lotto o del Totocalcio, e la domenica degli italiani, il pellegrinaggio verso i Santuari, le confessioni mattutine delle vecchie nelle chiese, un comizio, due comizi, tre comizi di rossi, di bianchi, di neri, alla vigilia delle elezioni a Torino, a Padova, a Messina, in un piccolo paese di un'isola.

« Ma non è solo questo e altro che si incontrerà lungo il libero cammino degli autori attraverso l'Italia, quasi sorgesse per incanto davanti alla macchina da presa. Non solo questo, ma anche quello che gli autori stessi provocheranno, suggerito dai luoghi e dalle persone: da un raduno di madri o di tutte le donne del

I films realizzati con De Sica costituiscono, finora, il capitolo piú concreto della filmografia di Zavattini. Tuttavia egli compie esperienze interessanti anche con altri registi. Nel 1945 collabora alla sceneggiatura di *Il testimone* di Germi, che tuttavia non rivela particolari motivi zavattiniani. Nel 1950 sceneggia per Blasetti *Prima comunione*, un film che riprende la vena di *Quattro passi fra le nuvole*, però meno fresco e vivo, piú superficiale. L'anno dopo, Franciolini realizza un altro suo lavoro, *Buongiorno elefante*, (poi ribattezzato dal noleggiatore *Sabu, principe ladro*, perché il titolo originale non faceva cassetta), fondato su una trovata tipica: un elefante, dono d'un maragià, interviene a movimentare la routine monotona e stentata d'un maestro di scuola.

Frattanto, Zavattini va estendendo sempre piú il giro del suo lavoro. Egli è ormai — dopo il successo dei films di De Sica — il soggettista numero uno del cinema italiano. La sua fama s'impone all'estero e lo chiamano in Olanda per scrivere (che idea!) il soggetto d'un film sulla vita di Van Gogh. La stolidità tradizionale dei produttori si esalta di fronte alla crescente popolarità del Nostro: i suoi soggetti vengono indifferentemente affidati a registi lontanissimi dalla sensibilità dell'autore. G. W. Pabst viene dall'Austria per realizzare in Italia, nel 1952, *La voce del silenzio*, brutto film tratto da un bel soggetto di Zavattini, « Tre giorni sono pochi ».

Nel 1951 anche Luchino Visconti dirige un film su un soggetto

---

paese che gli autori raccoglieranno in una piazza per avere con loro un dialogo, per sapere che cosa vogliono queste donne di un paese sperduto, agli alluvionati del Polesine che ricostruiranno sotto i nostri occhi le tremende scene di cui furono protagonisti e vittime. Non solo, ma come cacciatori alla posta correremo subito là dove si svolge un fatto piccolo o grande, ma comunque significativo per il nostro tema; un fatto di cui avremo avuto notizia durante le soste nei vari luoghi: da una festa a un incendio, da uno straripamento a una battuta contro i lupi, da un creduto miracolo a una vincita al lotto, da un uragano a una frana, dal ritorno d'oltremare di qualcuno lungamente atteso a una colletta fra operai per un compagno bisognoso, dall'elezione di una ragazza durante una gara di bellezza in un ballo popolare al pedinamento per cinque minuti di un contadino che combatte per far fruttificare il suo palmo di terra, dallo scalpitare dei cavalli del Palio di Siena alla fragorose corse dei carrelli dei terrazzieri sulle rive dei fiumi, dall'eco musicale e misterioso che fa una voce nel battistero di Pisa alle urla dei butteri maremmani che domano i puledri, dal passaggio di venti trenta donne incinte, lente come cammelli coi loro grandi ventri in un brefotrofio a un « contrasto » cantato fra donne in Calabria.

« Passerà cosí sullo schermo un anno dell'Italia con la sua estate, con il suo inverno, con il suo autunno, con la sua primavera; e dentro al passaggio delle stagioni, con il contadino che semina e che guarda fluttuare nel cielo immense bandiere di uccelli, ci sono gli altri attori della vita popolare italiana che è sempre animata da un bisogno di lavoro e di pace ».

del Nostro: *Bellissima,* la storia d'una popolana romana che sogna di fare della sua figlioletta un'attrice di cinema. Questo primo, e finora unico, esperimento di collaborazione fra Zavattini e Visconti non sembra abbia dato risultati troppo felici. Il contrasto fra le loro personalità appare insanabile: gli elementi zavattiniani, la forzosità moralistica dell'analisi del mondo cinematografico e il superficiale bozzettismo dell'ambientazione popolaresca, si sovrappongono pesantemente all'antropomorfismo epico di Visconti (d'altronde, il regista sembra aver accettato con una certa passività il soggetto di questo film che, nella sua carriera, rappresenta un compromesso e rimane una delle sue opere meno valide).

A questo punto, prima di addentrarci nell'analisi della sua produzione piú recente, conviene soffermarsi dettagliatamente su quanto Zavattini è venuto scrivendo, dal 1950 in poi, sulle proprie convinzioni creative, cui egli ha dato una formulazione esauriente e abbastanza organica in numerosi scritti. Alla base di queste convinzioni sembra essere anzitutto un proposito antinarrativo (o meglio anticostruttivo): Zavattini tende oggi ad un racconto piano, fondato sulla osservazione della realtà, senza « azione » nel senso tradizionale, senza trama: *...bisogna essere coerenti e bruciare finalmente sulla piazza i soggetti buoni e cattivi... Di preordinato deve esserci soltanto ciò che noi siamo: ed ecco perché il soggetto sarà sostituito dall'uomo nella sua interezza pronto, e nello stesso tempo disarmato, di fronte ai fatti come un inviato speciale...* [1]. *Sono convinto che non c'è un giorno, non c'è un'ora della propria giornata che non siano degni d'esser raccontati, di esser comunicati agli altri* [2]. *Il primo sforzo perciò fu quello di rendere il racconto il piú elementare, il piú semplice, direi quasi il piú* banale *possibile... Da quella fase, che si può chiamare di compromesso, si dovrebbe passare a una seconda in cui si affronti già la realtà obbiettiva, direttamente... Una volta, sempre per le malintese ragioni di ritmo, suspence, movimento, ecc., una lite non poteva durare piú di due minuti perché — si diceva — il pubblico si sarebbe stancato e bisognava passare oltre. Oggi siamo riusciti a farla durare il tempo necessario e sufficiente (che può anche coincidere con l'intera durata del film) perché la lite possa essere analizzata in tutti i suoi elementi, in tutti i suoi echi, in tutta la sua essenza. Questo avverrà solo il giorno in cui si arriverà a convincersi*

---

(1) A. Blasetti e G. L. Rondi: *Cinema italiano oggi,* Roma, Bestetti, 1950 (con prefazione di Zavattini).

(2) Cfr.: Gaetano Carancini: *Zavattini e gli altri* in « Realismo del cinema italiano », numero unico a cura del Cineclub Cremona, 1954.

che una lite (naturalmente parlo di una lite qualunque, fra uomini qualunque, in un luogo qualunque) fatta vedere nel piú analitico dei modi, ha in sé dei momenti di dolore, di stupore, di tensione, come la piú costruita delle storie (1).

Egli arriva ad auspicare, paradossalmente, un « *film-luce* di se stessi ». *Si tratta di impegnare una lotta contro* l'eccezionale *e di cogliere la vita nell'atto stesso in cui la viviamo, nella sua maggiore quotidianità. Ma per riuscirvi occorre prima scoprirla a noi stessi. Perché noi ignoriamo ancora la vita* (2). *Il trapasso dalla cosa osservata alla cosa artisticamente trasfigurata riuscirà piú aderente alla realtà, se si continuerà a rimanere nella realtà... Gli interpreti debbono essere gli stessi che hanno vissuto ciò che si narra, non semplicemente dei* non-professionisti *qualsiasi; il regista deve saper trarre da loro, come dagli ambienti vari, tutti i valori estetici e morali possibili, prescindendo* (sic) *dalle loro capacità tecniche e interpretative* (3)

Questo senso della cronaca racchiude — ed esaurisce in se stesso — un'esigenza di *attenzione sociale, un'attenzione a quello che c'è, direttamente, non attraverso degli apologhi piú o meno indovinati. Un affamato, un umiliato, bisogna farlo vedere col suo nome e cognome...* (4). La poetica di Zavattini — almeno nel suo stato piú puro — sembra quindi differenziarsi, su questo punto, da certe posizioni marxistiche che propugnano invece un'interpretazione critica della realtà, che chiedono all'arte di indicare delle soluzioni. Zavattini chiarisce in proposito: *Per quel che mi riguarda, poi, tutti i personaggi e tutte le situazioni dei film di cui ho scritto il copione restano insoluti dal punto di vista pratico perché* questa è una realtà. *Ma ciascun momento del film è una risposta continua a degli interrogativi. In quanto alle soluzioni non spetta all'artista come tale prospettarle: gli basta, ed è già molto, di farne sentire l'esigenza, l'urgenza, direi. Del resto, quali altri film offrono soluzioni? Quelle che ci offrono (quando le offrono) sono soluzioni di ordine sentimentale, dato il modo superficiale con cui si affrontano gli argomenti. I miei film almeno chiamano in causa gli spettatori per la soluzione* (5).

Questi concetti, che abbiamo cercato di citare per esteso, defini-

---

(1) Cesare Zavattini: « Alcune idee sul cinema italiano » in « Rivista del cinema italiano », I, 2, dicembre 1952.

(2) *ibidem.*

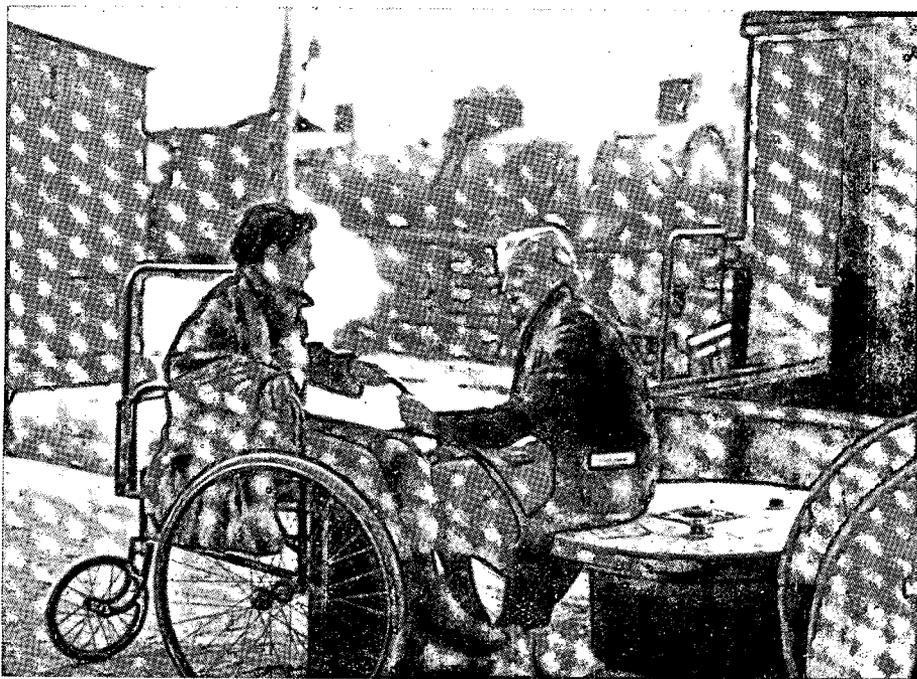
(3) Cfr.: « Lo spettatore », rivista filmica, 1953, n. 1.

(4) Cesare Zavattini: « Alcune idee sul cinema italiano » in « Rivista del cinema italiano », I, 2, dicembre 1952.

(5) *ibidem.*

MARIO CAMERINI: *Darò un milione* (1935)

ALESSANDRO BLASETTI: *Quattro passi tra le nuvole* (1942)

VITTORIO DE SICA: *I bambini ci guardano* (1943)

VITTORIO DE SICA: *La porta del Cielo* (1944)

VITTORIO DE SICA: *Sciuscià* (1946)

ALESSANDRO BLASETTI: *Un giorno nella vita* (1946)

GIANNI FRANCIOLINI: *La sposa non può attendere* (1949)

CLAUDIO GORA: *Il cielo è rosso* (1949)

scono quello che ci sembra il nocciolo della poetica di Zavattini. Come si vede, il suo assunto anti-narrativo, seguendo lo schema suggestivo d'un male inteso documentarismo, lo porta alquanto lontano. Alla creazione artistica, egli sembra talora contrapporre il documento grezzo, cui attribuisce miracolistiche quanto gratuite proprietà espressive. Con ciò, Zavattini non fa che riprendere, forse senza accorgersene, il mito annoso del « Cine-occhio » di Dziga Vertov e la mistificazione surrealistica del « ready-made ». E' troppo facile obbiettargli che le cose, sullo schermo, risultano diverse da come appaiono nella realtà. Non si può, per esempio, nella direzione degli attori, « prescindere dalle loro capacità tecniche e interpretative »! Certe affermazioni di Zavattini possono valere solo come espressione di una sua metodologia creativa, cioè come poetica soggettiva. Il suo equivoco pregiudiziale sembra appunto quello di voler scambiare la sua personale visione espressiva per un'estetica generale.

Il suo pensiero risulta inoltre complicato da altre enunciazioni, a nostro avviso marginali, d'intonazione spesso paradossale. Cosí, egli ha esasperato la sua esigenza documentaristica nella famosa teoria della coabitazione: *Prendiamo per esempio: la giornata d'una famiglia operaia. Secondo il mio punto di vista, obbligo intanto l'uomo di cinema a scegliere una famiglia vera, a non servirsi tanto dell'esperienza accumulata sino a oggi quanto della nuova che deve formarsi appunto nel seno di quella famiglia, convivendo con quella famiglia... Se la sbrighi il poeta. Faccia un buco nel tetto, abiti nella casa di fronte fingendosi anche lui un operaio, diventi spazzino o amico del figlio* [1].

Col suo consueto fanatismo, Zavattini ama identificare queste sue opinioni col « neorealismo », o almeno con una supposta quintessenza di esso. Qualsiasi posizione diversa può costituire, al piú, un momento di transizione verso il neorealismo vero e proprio: Paisà, Roma città aperta, Sciuscià, Ladri di biciclette, La terra trema, *contengono ognuno alcune cose di una significatività assoluta, che rispecchiano il concetto del tutto raccontabile; ma sempre in un certo senso traslate perché c'è ancora un racconto inventato, non lo spirito documentarista. In certi film come* Umberto D. *il fatto analitico è assai piú evidente: però sempre nell'ordine tradizionale. Ma non siamo ancora al neorealismo* (sic). *Il neorealismo è oggi come un esercito pronto a mettersi in marcia: i soldati ci sono. Son dietro Rossellini, De Sica, Visconti. Occorre che questi soldati partano all'assalto: allora la battaglia sarà vinta* [2].

---

(1) Cesare Zavattini: « Diario » in « Cinema nuovo » II, 11, 15 maggio 1953.

(2) Cesare Zavattini: « Alcune idee sul cinema italiano » in « Rivista del cinema italiano », I, 2, dicembre 1952.

Certe affermazioni di Zavattini sul neorealismo lasciano veramente perplessi; come quando scrive: *Accettiamo dunque la definizione la piú ampia del neorealismo come Circoli del cinema* [1].

A nostro avviso, in questo vezzo di attaccare qua e là l'etichetta neorealistica convergono due distinte influenze. La prima è quella di certa critica extra-estetica, sedicente marxista, che va oggi per la maggiore nel nostro paese, e che tende a ridurre i fenomeni artistici a categorie di contenuti: per cui, fuori dell'analisi stilistica, tutto può essere neorealismo. La seconda risale a certo intellettualismo salottiero, sviluppatosi soprattutto in seno all'avanguardia francese di trent'anni fa: per i dadaisti tutto era Dada; i surrealisti trovavano ovunque precedenti del surrealismo; analogamente, Zavattini riduce tutto a neorealismo, perfino i circoli del cinema. E' un giuoco di società.

Un altro grosso equivoco di Zavattini consiste nel prendere alla lettera il proprio assunto anti-narrativo, nel quale egli ravvisa, e a ragione, uno degli elementi tipici del neorealismo. Anche qui è troppo facile dimostrargli che, in realtà, quest'assunto risponde anch'esso ad un ben determinato principio narrativo, sia pure diverso da quello tradizionale. Pur nel suo documentarismo assoluto, Zavattini finisce per ammettere un minimo di scelta: si tratta di escludere certe cose per coglierne certe altre. Ma allora, una volta « scelta », una cosa cessa di essere *normale* per divenire eccezionale, come ciò che è inventato. Rinasce cosí lo *schema*, cioè, fatalmente, il racconto, sia pure con un ritmo e una struttura particolari. D'altronde Zavattini stesso, parlando dello esempio della lite, dice che *il neorealismo deve farla durare il tempo necessario e sufficiente (che può anche coincidere con l'intera durata del film) perché la lite possa essere analizzata in tutti i suoi elementi...* Quel *farla durare* costituisce già un principio narrativo, cioè uno schema inventivo e costruttivo.

Crediamo che su questi equivoci di Zavattini influisca anche una certa ignoranza degli elementi specifici della tecnica cinematografica. Il suo pensiero rimane per gran parte ancorato a concetti d'ordine essenzialmente letterario. La sua massima ambizione, di un cinema come assoluto *reportage* (ch'egli esprime nella frase tipica: bisognerebbe-aver-sempre-dietro-la-macchina-da-presa-come-la-stilografica) deriva, in fondo, dal non conoscere le caratteristiche e le esigenze dell'emulsione. Che la sua dimestichezza con la macchina da presa non sia eccessiva, ce lo conferma, del resto, egli stesso, con la sua consueta, ostentata sincerità di gidiana memoria: *Maselli mi ha detto: « Guarda », e io ho messo*

---

[1] Cfr.: Cecilia Mangini: « Il VII Congresso dei circoli del cinema » in « L'eco del cinema e dello spettacolo » V, 81, 30 settembre 1954.

l'occhio nell'obbiettivo e sono stato felice per tutta la giornata (1). Veramente chi si contenta, gode.
Ma ciò che sconcerta piú di tutto nel discorso di Zavattini è la complessa, quanto superficiale, dottrina filosofico-sociale, ispirata ad un vago connubbio cristiano-marxistico, che egli ha intessuto attorno ai suoi principi creativi e che, sotto l'etichetta mitica del neorealismo, egli ama oggi presentare, in termini talora messianici, come il toccasana non solo della crisi del cinema, ma anche di gran parte dei mali che affliggono il paese e l'umanità. E' difficile dire quanto certe affermazioni e atteggiamenti di Zavattini rispondano ad un'autentica ricerca interiore e quanto al gusto snobistico del paradosso. Comunque, bisogna riconoscere che anche le sue posizioni piú esterne e velleitarie rivelano, oltre a una grande abilità dialettica, una certa coerenza speculativa e rispondono quindi, se non altro, a una sincerità di temperamento. Se mai, si può discutere sulla formulazione un po' nebulosa e polivalente di alcuni suoi concetti. Ciò chiarito, crediamo che non convenga dare a certi elementi del suo pensiero un'importanza maggiore di quella ch'essi hanno realmente nella dinamica creativa della sua personalità. Un discorso completo sull'opera di Zavattini non può fare a meno di considerare il complesso della sua teorica come una sua poetica personale, riportando quindi in quest'ambito anche quelle sue affermazioni che tale poetica vorrebbero proiettare sul piano dell'estetica sistematica o addirittura della cosmogonia.

* * *

Considerata nelle sue linee essenziali, l'esperienza di Zavattini si inquadra, nella storia del cinema, in una posizione precisa che riprende e porta alle sue estreme conseguenze i motivi della vecchia polemica contro il « racconto alla Griffith ». E' con Griffith infatti che matura nel cinema una formula compiutamente narrativa, di derivazione vittoriana, che, per la sua rispondenza al gusto dell'epoca, s'impone presto nella precettistica produttiva di tutto il mondo. Sull'intuizione di Griffith si sviluppa poi quella narrativa corrente, basata su un'azione dinamica, su una caratterizzazione dialettica dei personaggi, puntellata da effetti di « suspence », che praticamente monopolizza l'indirizzo del racconto cinematografico da Griffith in poi. La reazione a questo monopolio — sostenuto da ragioni prevalentemente commerciali — caratterizza alcuni dei piú significativi movimenti della storia del cinema: dall'espressionismo alla scuola di Delluc e all'avanguardia, da Dzi-

(1) Cesare Zavattini: « Diario » in « Cinema nuovo » II, 15, 15 luglio 1953.

ga Vertov a Ruttmann. Queste esperienze vengono riprese, su un piano piú sistematico, dal neorealismo italiano che sembra porre le basi d'una nuova sensibilità narrativa, in cui alla sintesi dinamica si sostituisce un'analisi piú statica, fondata sull'osservazione del reale; il concetto di « azione » si allarga dalla meccanica esterna degli effetti di « suspence » a una gamma piú ampia di notazioni, soprattutto ambientali.

La teorica di Zavattini riprende questa particolare ricerca del neorealismo, avviandola tuttavia in una direzione piú generica che non va oltre una semplicistica impostazione documentaristica (tutt'altro che nuova nella storia del cinema) e che si traduce, come vedremo, in un deteriore bozzettismo. In fondo, l'esperienza di Zavattini rimane sostanzialmente chiusa in una prospettiva provinciale, laddove il neorealismo — inserendosi in un processo di aggiornamento che pervadeva gli strati piú dinamici della cultura italiana fin dal 1940, e aveva il suo uomo di punta in Vittorini — aveva efficacemente contribuito a schiudere i ristretti orizzonti della cultura italiana ai piú vivi fermenti internazionali. In questo divario d'impegno culturale è forse il motivo maggiore del distacco di Zavattini dal neorealismo e la ragione riposta delle sue ricerche ultime che sembrano contrapporsi apertamente all'eredità neorealistica. Tuttavia, pur coi suoi limiti e contraddizioni, l'esperienza del Nostro riveste una certa attualità nel quadro odierno del cinema italiano, specialmente per il suo assunto antinarrativo che si riallaccia, a suo modo, a una delle istanze piú genuine del neorealismo e costituisce un momento significativo nell'evoluzione del racconto cinematografico.

Quest'evoluzione risente però anche di influenze letterarie. Come Griffith derivò i fondamenti del suo concetto narrativo da quella che era, all'inizio del secolo, la voga letteraria dominante, cosí anche coloro che in seguito reagirono alla lezione di Griffith s'ispirarono in gran parte al movimenti letterari che, in polemica piú o meno diretta colla lezione vittoriana, tentavano nuove strade. L'espressionismo si rifece infatti alla letteratura (altre che al teatro e alla pittura) espressionistica; Delluc al simbolismo e al verismo dell'Ottocento francese; Ruttmann alla « Neue Sachligkeit »; il neorealismo italiano (quello di *Paisà)* alla letteratura americana. C'è insomma nella storia letteraria dell'ultimo secolo tutto un repertorio di esperienze antinarrative, o meglio anticostruttive, cui il cinema ha attinto in larga misura.

Anche Zavattini ha subito, sia pure su un piano di riflessi molto soggettivi e frammentari, l'influenza di tali precedenti letterari, specialmente del verismo francese e della « Neue Sachligkeit ». Alcune sue enunciazioni ripetono infatti quasi alla lettera certi concetti di Zola. Questi scriveva, per esempio in « Du roman »: *J'insiste dans cette*

décheance de l'imagination, parce que j'y vois la caracteristique même du roman moderne... on finira par donner des simples études, sans péripeties ni dénoûement, l'analyse d'une année d'existence... Ma già prima di Zola i Goncourt cercavano di riprodurre il vero e se, in un romanzo, dovevano descrivere un vicolo cosí e cosí, uscivano a cercarselo nei quartieri di Parigi. Due elementi fondamentali della poetica zavattiniana, la documentazione e l'anti-intreccio, si riallacciano dunque al verismo francese dell'Ottocento. L'accostamento (che probabilmente Zavattini respingerà) risulta meno strano di quanto si possa immaginare e si spiega forse con un comune gusto borghese. E, come i veristi, anche Zavattini evade dalla sua teorica per ricalcare certi schemi del racconto tradizionale.

Come Zola va dallo sperimentale al melodrammatico, cosí Zavattini va dal documentarismo al bozzettismo. Anche per il Nostro può valere quindi, in un certo senso, l'ammissione, abbastanza amara, di Zola: *Ma Thérèse* (Raquin) *et ma Madeleine* (Férat) *sont exceptionelles. Dans les études que je veux faire, je ne puis guère sortir de l'éxception.*

Non meno evidenti appaiono i legami con la « Neue Sachligkeit », controllabili specialmente atraverso le esperienze cinematografiche di questa, rivolte per lo piú a ricerche realistiche o addiritura documentaristiche. Di *Berlin-Simphonie einer Grosstadt,* diretto da Ruttmann nel 1927, su soggetto di Carl Meyer, l'operatore Karl Freund scrive: *Volevo mostrare tutto: gli uomini quando si alzano per andare al lavoro, quando fanno colazione, quando salgono in tram o camminano...* Freund girò infatti molte scene del film dal vero, per le strade della città, all'insaputa dei passanti, con la macchina da presa nascosta dentro una scatola. L'analogia col metodo zavattiniano del pedinamento è palese. Anche Meyer andava predicando in quegli anni che bisognava uscire dai teatri di posa; certe sue ricerche (come un suo soggetto sul Danubio, mai realizzato) precorrono chiaramente alcuni caratteristici orientamenti del Nostro.

Questa polemica antinarrativa della « Neue Sachligkeit » aveva, del resto, trovato fuori del cinema una sistemazione teorica particolarmente lucida in Bertolt Brecht. E' noto infatti che l'autore di « Madre coraggio » respinge la drammatica «dinamica», di derivazione elisabettiana (che è poi pressoché equivalente allo schema tradizionale del racconto vittoriano), e proclama invece la drammatica « epica » che espone un complesso di fattori analitici-storici, sociali, ecc., rispetto ai quali i personaggi hanno una funzione puramente didascalica. Nella dramma-

tica « epica » è abolita la costruzione dinamica, a favore d'una « statica » che consente un piú libero movimento di idee ([1]).

La tradizione di quella « dinamica » narrativa cui si era ispirato Griffith trova dunque in Brecht una confutazione radicale che costituisce un tramite obbligato per ulteriori sviluppi antinarrativi. Zavattini si muove, ovviamente, in una direzione ben diversa da quella di Brecht. Tuttavia un'eco della polemica brechtiana è chiaramente avvertibile nel suo pensiero, per esempio, quando scrive:

... pochissimi hanno capito che è tempo di schierarsi con l'antiromanzo a fianco, per cosí dire, di ciò che è evidente. Il romanzo considerava la vita come una cosa perfetta, accettabile (« va sans dire in linea retta »), da cui emergevano certi casi eccezionali e narrabili soltanto in quanto tali: il dolore di A, le ingiustizie contro B, l'orgoglio di C. Oggi si sente che il dolore, la ingiustizia, l'orgoglio, sono la regola da cui si distacca qualche raro momento di pace. Bisogna dunque marciare contro la regola... ([2]). Dove anche la terminologia (l'eccezione, la regola) ricorda Brecht.

* * *

Dopo *Umberto D* la sua nuova teorica domina l'attività piú impegnata di Zavattini e si traduce in una serie di numerosi soggetti non

---

([1]) Nelle succose note a *Dreigroschenoper*, Brecht scrive della drammatica « dinamica »:

... assegna la preminenza all'idea, si fa desiderare allo spettatore una mèta sempre piú precisa, si crea per cosí dire una sempre piú forte domanda per l'offerta e, per rendere possibile un'intensa partecipazione sentimentale dello spettatore... si applica un va sans dire *in linea retta... non tralascia le deviazioni dell'individuo dal suo corso rettilineo, traenti origine dalla* vita... *Ma si serve di queste deviazioni come di una forza motrice della dinamica...*

... Lí dentro vive qualcosa del materialismo baconiano: l'individuo stesso è di carne e d'ossa e fa resistenza allo schema...

E della drammatica « epica »: *...d'impostazione materialistica, scarsamente interessata agli investimenti spirituali dello spettatore, non conosce alcuna mèta, ma solamente un fine, e conosce un altro* va sans dire *che può correre non soltanto in linea retta, ma anche compiendo delle curve e perfino dei salti... Dappertutto ove sia materialismo sorgono forme epiche d'arte drammatica, e segnatamente e con maggior frequenza nel genere comico... Oggi che l'esistenza umana deve essere concepita come l'insieme di tutti i rapporti sociali, la forma epica è la sola a poter esprimere quei processi che servono all'arte drammatica come sostanza di una comprensiva visione del mondo. Anche l'uomo, e proprio l'uomo carnale, può essere capito soltanto attraverso i processi nei quali si trova e che condizionano la sua esistenza... La nuova forma drammatica deve... poter utilizzare ogni nesso in ogni direzione, abbisogna perciò di una statica e ha in se stessa una tensione che governa le sue singole parti e le* carica *reciprocamente. (Tale forma è perciò tutto l'opposto d'un susseguirsi di scene sul tipo della rivista)...*

([2]) « Cinéma italien 1945-1951 », Bestetti, Roma, 1951.

realizzati. Le sue idee, col loro dispregio delle consuetudini spettacolari (ed è questo un merito che non gli andrà mai abbastanza riconosciuto, anche sul piano morale), spaventano i produttori. E' difficile quindi valutare concretamente la nuova posizione del Nostro alla luce delle sue esemplificazioni creative. Un giudizio integrale si potrebbe forse pronunciare solo su *Italia mia* — che sembra essere il suo progetto piú caro — se potesse realizzarlo come vuole e con chi vuole.

Fra i pochi suoi soggetti che negli ultimi tempi si sono tradotti in films, ce n'è tuttavia uno che sembra rispondere con grandissima approssimazione all'intento dell'autore ed è *L'amore in città,* il primo numero della rivista filmica « Lo Spettatore », diretta da Zavattini, Riccardo Ghione, Marco Ferreri. Zavattini stesso ha scritto:

Lo scopo essenziale di film come la serie intitolata Lo Spettatore *di cui* L'Amore in città *è il n. 1 consiste nel portare all'evidenza massima alcuni tra gli infiniti aspetti della cronaca quotidiana isolandone il momento rivelatore dei piú ricchi significati umani. Il mio è soprattutto un invito ad andare incontro alla verità... L'artista deve entrare negli aspetti della vita come un esploratore che si inoltri nella terra da scoprire; i modi con i quali l'esplorazione verrà condotta e poi narrata costituiranno l'interesse ed il lavoro d'arte dell'esploratore.*

Il film si compone di sei episodi, ciascuno diretto da un regista diverso, che si propongono di mostrare alcuni aspetti dell'amore in una grande città contemporanea. Cosí, Lizzani tratta della prostituzione, Fellini delle agenzie matrimoniali, Risi delle sale da ballo di periferia, Antonioni dei suicidi per amore, Lattuada dell'abitudine che hanno gli italiani di voltarsi al passaggio delle belle ragazze, e infine, Zavattini stesso in collaborazione con Maselli racconta la storia di Caterina Rigoglioso (una domestica che un paio d'anni fa fu processata per aver abbandonato, per povertà, il suo bambino). Ogni episodio è stato girato dal vero, impiegando degli attori non professionisti, colti nella loro autenticità biografica.

Il risultato è molto discutibile e, a nostro avviso, apertamente deludente. E' ben difficile ritrovare negli episodi di *L'amore in città* quell'attenzione sociale, quell'impegno umano che Zavattini profonde nella sua teoria. Veramente viene da chiedersi: tutto qui? Perché parlare di coabitazione, di pedinamento, di buco nel tetto, ecc. quando poi Lizzani si limita a piazzare davanti all'obbiettivo un'autentica prostituta — spaventatissima dall'esperienza « eccezionale » e quindi quanto mai irreale — per chiederle quanto guadagna, a che ora rincasa, ecc. E quando poi sappiamo (ma non lo sapevamo già?) quanto guadagna e a che ora rincasa, cos'abbiamo guadagnato? Cos'ha guadagnato la prostituta? Dov'è il problema sociale? E il « momento rivelatore dei

piú ricchi significati umani? ». Che differenza c'è fra questa inchiesta e l'intervista della INCOM al vincitore del Giro d'Italia?

Il documentarismo assoluto di Zavattini palesa tutta la sua inconsistenza negli episodi di Lizzani e Antonioni. Degli altri episodi, due, quello di Risi e quello di Lattuada, si rifanno, piú o meno, alla formula documentaristica tradizionale e raggiungono in quest'ambito risultati dignitosi (piú esterni in Lattuada, piú approfonditi in Risi), ma comunque senza alcuna novità. I rimanenti due episodi sono due racconti brevi — formula anche questa non nuova, anche se inconsueta — di cui quello di Fellini non è privo di pregi. L'episodio di Zavattini-Maselli è invece decisamente mancato per insufficienza di elaborazione espressiva ([1]). Non basta infatti che un avvenimento sia realmente accaduto e che venga interpretato dagli autentici protagonisti, sui luoghi medesimi, per renderlo vero sullo schermo. L'equivoco della teoria zavattiniana trova nella prassi creativa una sconcertante conferma. Veramente, non si capisce come, dopo tali risultati, Zavattini possa insistere su certe sue estreme formulazioni programmatiche.

Contemporanea a *L'amore in città* è la realizzazione di *Siamo donne,* altro film a episodi, diretti ognuno da un regista diverso (Zampa, Franciolini, Rossellini, Visconti, Guarini), su un soggetto che Zavattini ha tratto riunendo cinque storie realmente accadute alle attrici protagoniste (Isa Miranda, Alida Valli, Ingrid Bergman, Anna Magnani, una debuttante). Il film — che tuttavia sembra rispecchi solo in parte la primitiva concezione dell'autore — vorrebbe essere dunque una specie di autoconfessione di quattro dive e un'aspirante, la cui nota saliente dovrebbe consistere nell'autenticità delle storie narrate. Il risultato è rappresentato da cinque « shorts » i cui pregi e difetti niente hanno a che vedere, naturalmente, con l'origine delle storie (tutt'al piú, dalla loro autenticità biografica, si può dedurne solo una certa attitudine delle singole protagoniste ad interpretarle, circostanza questa del tutto irrilevante, almeno per le quattro attrici). L'equivoco di *Siamo donne* è quindi lo stesso di *L'amore in città*.

* * *

Nonostante la sua clamorosa innovazione teorica, quest'ultima fase della carriera di Zavattini non sembra discostarsi molto, in defi-

---

([1]) Quest'episodio è stato oggetto, da parte di certa critica d'ispirazione politica, di una supervalutazione prefabbricata, è stato paragonato a una tragedia greca, ha vinto referendum, ecc.

nitiva, dalle precedenti, cui appare legata da un sostanziale continuità di ricerca e di identità di temperamento. Sotto la formula dell'inchiesta e della confessione autobiografica ci sono ancora una volta il vecchio elzevirismo zavattiniano, il suo lunatico moralismo che, trasponendosi dal piano individuale e fantasioso a quello sociale e realistico, tendono ora ad assumere prevalentemente le sembianze di un bozzettismo popolaresco.

Partito dai tic stracittadini, Zavattini finisce per approdare ad un folclorismo di reminiscenza strapaesana, concludendo cosí una parabola che, nonostante i suoi frammentari tentativi d'aggiornamento, rimane ancorata alla prospettiva provinciale della cultura italiana fra le due guerre. Appare soprattutto sensibile, nel Nostro, il divario fra teoria e prassi creativa: da una parte, la profondità della sua esigenza sociale e l'attualità della sua piú recente ricerca narrativa; dall'altra, la superficialità dei suoi schemi ideologici e l'anacronismo delle sue trovate elzeviristiche.

Quest'ambivalenza domina anche la sua posizione e la sua influenza in seno al cinema italiano. Da un lato, infatti, il suo bozzettismo incide negativamente sulla produzione nazionale (e soprattutto su certa produzione corrente, particolarmente sensibile agli aspetti piú esteriormente spettacolari del mondo zavattiniano), contribuendo ad alimentare quell'indirizzo macchiettistico — le cui ascendenze lontane sono nel vecchio filone del teatro dialettale — che va oggi per la maggiore e che sembra abbia notevolmente affrettato la decadenza della corrente neorealistica. (Questa decadenza procede infatti di pari passo con la crescente affermazione bozzettistica; non è a caso che le ultime opere della corrente siano proprio *Bellissima, Due soldi di speranza, Roma ore 11,* nelle quali il bozzettismo assume già proporzioni allarmanti). Dall'altro lato, la sua ricerca narrativa — nonostante ed entro i limiti sopra rilevati — esercita, e ancor piú eserciterà in avvenire, soprattutto sulla produzione culturalmente piú viva, un'azione di stimolo e di chiarificazione, specialmente verso un consapevole aggiornamento narrativo.

Non diversa è la sua posizione nei riguardi del neorealismo. Infatti, se egli continua e anzi ravviva, sul piano teorico, la polemica neorealistica contro certi schemi tradizionali, sul piano creativo invece, col suo bozzettismo, egli tende a riproporre alcuni degli ingredienti piú desueti di quegli schemi. Quindi, mentre i suoi films contribuiscono ad allontanare sempre piú il cinema italiano dal neorealismo, viceversa certi elementi della sua poetica producono l'effetto di mantenere vive alcune tipiche istanze neorealistiche nel piú vasto ed eclet-

tico clima realistico succeduto alla dissoluzione della corrente neo-realistica vera e propria.

Questa contraddizione — che risulta connaturata con la personalità di Zavattini — introduce i termini d'un giudizio assoluto sulla sua esperienza, umana, morale, estetica, la cui validità sembra subordinarsi alla misura in cui il suo impegno riesce a sopravvivere alla speculazione intellettualistica e ideologica o all'abbandono retorico.

Franco Venturini

Filmografia di Cesare Zavattini

1935 - DARO' UN MILIONE - *Produzione*: Novella Film - *Soggetto*: Giaci Mondaini, Cesare Zavattini - *Sceneggiatura*: Mario Camerini, Ercole Patti, Ivo Perilli, Cesare Zavattini - *Regia*: Mario Camerini.

1936 - LA DANZA DELLE LANCETTE - *Produzione*: B. M. - *Soggetto*: Emilio De Martino - *Sceneggiatura*: Cesare Zavattini - *Regia*: Mario Baffico.

1938 - I'LL GIVE A MILLION - *Produzione*: Twentieth Century Fox - *Soggetto*: Giaci Mondaini, Cesare Zavattini (adattamento di *Darò un milione*) - *Sceneggiatura*: Milton Sperling, Boris Ingster - *Regia*: Walter Lang.

1939 - BIONDA SOTTO CHIAVE - *Produzione*: Faro Film - *Soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini - *Regia*: Camillo Mastrocinque.

1940 - UNA FAMIGLIA IMPOSSIBILE - *Produzione*: Eia - *Soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini - *Regia*: Anton Giulio Bragaglia.

SAN GIOVANNI DECOLLATO - *Produzione*: Capitani Film - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Nino Martoglio - *Sceneggiatura*: Amleto Palermi, Aldo Vergano, Cesare Zavattini - *Regia*: Amleto Palermi.

1941 - E' CADUTA UNA DONNA - *Produzione*: Scalera - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Milly Dandolo - *Sceneggiatura:* Ugo Betti, Sandro De Feo, Alfredo Guarini, Ercole Patti, Vincenzo Talarico, Piero Tellini, Cesare Zavattini - *Regia*: Alfredo Guarini.

1942 - I SETTE PECCATI - *Produzione*: Sabaudia Film - *Soggetto*: basato su una novella di Lázlo Kish - *Sceneggiatura:* Cesare Zavattini - Regia: Lázlo Kish.

DON CESARE DI BAZAN - *Produzione*: Elica - Artisti Associati - *Soggetto*: basato su una commedia di Dumanois e D'Ennery - *Sceneggiatura*: Vitaliano Brancati, Riccardo Freda, Cesare Zavattini - *Regia*: Riccardo Freda.

QUARTA PAGINA - *Produzione*: Inac - Cervinia Film - *Soggetto*: Federico Fellini e Piero Tellini - *Sceneggiatura*: Edoardo Anton, Ugo Betti, Nicola Manzari, Spiro Manzari, Giuseppe Marotta, Gianni Puccini, Piero Tellini, Cesare Zavattini - *Regia*: Nicola Manzari.

LA SCUOLA DEI TIMIDI - *Produzione*: Juventus Film - *Soggetto*: Cesare Zavattini - *Sceneggiatura*: Marcello Marchesi, Steno, Cesare Zavatitni - *Regia*: Carlo Ludovico Bragaglia.

AVANTI C'E' POSTO! - *Produzione:* Amato-Cines - *Soggetto:* Mario Bonnard, Aldo Fabrizi, Federico Fellini, Piero Tellini - *Sceneggiatura:* Mario Bonnard, Aldo Fabrizi, Federico Fellini, Piero Tellini, Cesare Zavattini - *Regia:* Mario Bonnard.

QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE - *Produzione*: Cines - *Soggetto*: Piero Tellini, Cesare Zavattini - *Sceneggiatura*: Giuseppe Amato, Piero Tellini, Cesare Zavattini - *Regia*: Alessandro Blasetti.

GIANBURRASCA - *Produzione*: Cineconsorzio - Faro Film - *Soggetto*: basato sul romanzo « Il giornalino di Gian Burrasca » di Jambo - *Sceneggiatura*: Adolfo Franci, Giorgio Zambon, Cesare Zavattini - *Regia*: Sergio Tofano.

C'E' SEMPRE UN MA... - *Produzione*: C. I.F. - *Soggetto*: Luigi Zampa - *Sceneggiatura*: Gherardo Gherardi, Luigi Zampa, Cesare Zavattini - *Regia*: Luigi Zampa.

I BAMBINI CI GUARDANO - *Produzione*: Scalera Film - *Soggetto*: basato sul romanzo « Pricò » di Cesare Giulio Viola - *Sceneggiatura*: Adolfo Franci, Gherardo Gherardi , Giuseppe Maglione, Cesare Giulio Viola, Cesare Zavattini - *Regia*: Vittorio De Sica.

1943 - LA FRECCIA NEL FIANCO - *Produzione:* Lux Film - *Soggetto:* basato sul romanzo omonimo di Luciano Zuccoli - *Sceneggiatura:* Alberto Lattuada, Cesare Zavattini - *Regia:* Alberto Lattuada.

SILENZIO, SI GIRA! - *Produzione:* Itala Film - *Soggetto e sceneggiatura:* Cesare Zavattini - *Regia:* Carlo Campogalliani.

1944 - LA PORTA DEL CIELO - *Produzione*: Orbis Film - *Soggetto*: Piero Bargellini, Esodo Pratelli - *Sceneggiatura*: Vittorio De Sica, Diego Fabbri, Adolfo Franci, Carlo Musso, Cesare Zavattini - *Regia*: Vittorio De Sica.

1945 - IL TESTIMONE - *Produzione*: Orbis Film - *Soggetto*: Pietro Germi - *Sceneggiatura*: Diego Fabbri, Pietro Germi, Enrico Ribulsi, Cesare Zavattini - *Regia*: Pietro Germi.

IL MONDO VUOLE COSI' - *Produzione:* Aurea - Excelsa Film - *Soggetto e sceneggiatura:* Cesare Zavattini - *Regia:* Giorgio Bianchi.

CANTO MA SOTTOVOCE - *Produzione:* Itala Film - *Soggetto e sceneggiatura:* Cesare Zavattini - *Regia:* Guido Brignone.

1946 - SCIUSCIA' - *Produzione*: Tamburella - Alfa - *Soggetto e sceneggiatura*: Sergio Amidei, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Cesare Zavattini - *Regia*: Vittorio De Sica.

UN GIORNO NELLA VITA - *Produzione*: Orbis Film - *Soggetto*: Alessandro Blasetti, Cesare Zavattini - *Sceneggiatura*: Mario Chiari, Diego Fabbri, Cesare Zavattini - *Regia*: Alessandro Blasetti.

LO SCONOSCIUTO DI SAN MARINO - *Produzione*: Gamma Film - *Soggetto*: Cesare Zavattini - *Regia:* Vittorio Cottafavi e M. Waskinsky.

L'ANGELO E IL DIAVOLO - *Produzione:* Lore Film - A.C.I. - *Soggetto:* Cesare Zavattini - *Sceneggiatura:* Mario Camerini, Cesare Zavattini - *Regia:* Mario Camerini.

IL MARITO POVERO - *Produzione:* Di Pinto Film - *Sceneggiatura:* Gaetano Amata, Cesare Zavattini - *Regia:* Gaetano Amata.

LA GRANDE AURORA - *Produzione:* Scalera Film - *Collaboratore alla sceneggiatura:* Cesare Zavattini - *Regia:* Giuseppe Maria Scotese.

1947 - SPERDUTI NEL BUIO - *Produzione*: Edi - Romana Film - *Soggetto*: basato sul dramma omonimo di Roberto Bracco - *Collaboratore alla sceneggiatura:* Cesare Zavattini - *Regia:* Camillo Mastrocinque.

IL PASSATORE - *Produzione:* Lux Film - *Collaboratore alla sceneggiatura:* Cesare Zavattini - *Regia:* Duilio Coletti.

1948 - LADRI DI BICICLETTE - *Produzione*: P. D. S. - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Luigi Bartolini - *Rielaborazione*: Cesare Zavattini - *Sceneggiatura*: Oreste Biancoli, Suso Cecchi d'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri, Cesare Zavattini - *Regia*: Vittorio De Sica.

1949 - VENT'ANNI - *Produzione:* Alce - Fincine - *Produttore:* Ermanno Donati *Sceneggiatura:* Giorgio Bianchi, Cesare Zavattini ed altri - *Regia:* Giorgio Bianchi

LA SPOSA NON PUO' ATTENDERE (o *Anselmo ha fretta*) - *Produzione*: Lux Film - *Soggetto*: Cesare Zavattini - *Adattamento*: Antonio Pietrangeli, Cesare Zavattini - *Sceneggiatura e dialoghi*: Piero Tellini - *Regia:* Gianni Franciolini.

IL CIELO E' ROSSO - *Produzione*: Acta Film - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Giuseppe Berto - *Sceneggiatura*: Claudio Gora, Giuseppe Santilli, Leopoldo Trieste, Cesare Zavattini - *Regia*: Claudio Gora.

E' PRIMAVERA - *Produzione*: Universalcine - *Soggetto*: Renato Castellani - *Sceneggiatura*: Renato Castellani, Suso Cecchi D'Amico, Cesare Zavattini - *Regia*: Renato Castellani.

LE MURA DI MALAPAGA (*Au de la des grilles*) - *Produzione*: Cines - Italia produzione film - *Soggetto e sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Alfredo Guarini, Cesare Zavattini - *Dialoghi francesi*: Jean Aurenche, Pierre Bost - *Regia*: René Clement.

UNA DOMENICA D'AGOSTO - *Produzione*: Colonna Film - *Soggetto*: Sergio Amidei - *Sceneggiatura*: Sergio Amidei, Franco Brusati, Luciano Emmer, Giulio Macchi, Cesare Zavattini - *Regia*: Luciano Emmer.

LA ROCCIA INCANTATA - *Produzione* Roio - *Collaboratore alla sceneggiatura:* Cesare Zavattini - *Regia:* Giulio Morelli.

1950 - MIRACOLO A MILANO - *Produzione:* De Sica - Enic - *Soggetto:* basato sul racconto « Totò il buono » di Cesare Zavattini - *Sceneggiatura*: Vittorio De Sica, Cesare Zavattini - *Collaboratori alla sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Mario Chiari, Adolfo Franci - *Regia*: Vittorio De Sica.

PRIMA COMUNIONE - *Produzione:* Universalia - *Produttore:* Salvo d'Angelo - *Soggetto:* Cesare Zavattini - *Sceneggiatura:* Alessandro Blasetti, Cesare Zavattini - *Regia:* Alessandro Blasetti.

E' PIU' FACILE CHE UN CAMMELLO... - *Produzione:* Cines - Pathé - *Soggetto:* Cesare Zavattini - *Sceneggiatura:* Vitaliano Brancati, Suso Cecchi D'Amico, Diego Fabbri - *Regia:* Luigi Zampa.

1951 - BELLISSIMA - *Produzione:* Film Belissima s.r.l. - *Soggetto:* Cesare Zavattini - *Sceneggiatura:* Suso Cecchi D'Amico, Franco Rosi, Luchino Visconti - *Regia:* Luchino Visconti.

BUON GIORNO, ELEFANTE ! (o *Sabú principe ladro*) - *Produzione*: Rizzoli Film - De Sica - *Soggetto*: Cesare Zavattini - *Sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Cesare Zavattini - *Regia:* Gianni Franciolini.

MAMMA MIA CHE IMPRESSIONE!... - *Produzione:* P. F. C. - *Soggetto:* Alberto Sordi - *Sceneggiatura:* Alberto Sordi, Cesare Zavattini - *Regia:* Roberto Savarese - *Supervisione:* Vittorio De Sica.

ROMA ORE 11 - *Produzione:* Transcontinental Film - Titanus - *Soggetto e sceneggiatura*: Giuseppe De Santis, Basilio Franchina, Gianni Puccini, Rodolfo Sanego, Cesare Zavattini - *Regia*: Giuseppe De Santis.

CINQUE POVERI IN AUTOMOBILE - *Produzione*: Documento - *Soggetto*: Cesare Zavattini (*scritto nel 1934*) - *Sceneggiatura*: Titina De Filippo, Aldo Fabrizi, Mario Monicelli, Steno, Cesare Zavattini - *Regia*: Mario Mattoli.

UMBERTO D - *Produzione*: Amato - Rizzoli - *Soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini - *Regia*: Vittorio De Sica.

1952 - IL CAPPOTTO - *Produzione*: Faro Film - *Soggetto*: basato sull'omonimo racconto di Nicolai Gogol - *Sceneggiatura*: Giordano Corsi, E. Curreli, Alberto Lattuada, Luigi Malerba, Giorgio Prosperi, Leonardo Sinisgalli, Cesare Zavattini - *Regia*: Alberto Lattuada.

LA VOCE DEL SILENZIO - *Produzione*: Cines - Franco - London Film - *Soggetto:* Cesare Zavattini - *Sceneggiatura:* Giuseppe Berto, Oreste Biancoli, Pierre Bost, Jean Cocteau, Roland Laudenbach, George Wilhelm Pabst, Bruno Paolinelli, Tullio Pinelli, Giorgio Prosperi, Gian Luigi Rondi, Bonaventura Tacchi, Akos Tolnay, Piero Tompkins - *Regia*: George Wilhelm Pabst.

1953 - STAZIONE TERMINI - *Produzione:* David O'Selznik - Marcello Girosi - *Soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini - *Collaboratori alla sceneggiatura*: Luigi Chiarini, Giorgio Prosperi - *Dialoghi*: Truman Capote - *Regia*: Vittorio De Sica.

L'AMORE IN CITTA' - *Produzione*: Faro Film - *Soggetto e sceneggiatura*: Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni, Cesare Zavattini - *Regia*: Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Federico Fellini, Francesco Maselli, Cesare Zavattini, Alberto Lattuada.

SIAMO DONNE - *Produzione*: Guarini - Costellazione - Titanus - *Soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini - *Collaborazione alla sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Luigi Chiarini, Giorgio Prosperi - *Regia*: Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Luchino Visconti.

LA PASSEGGIATA - *Produzione*: Film Costellazione - *Soggetto*: basato sul racconto « La prospettiva » di Nicolai Gogol - *Sceneggiatura*: Enzo Curreli, Diego Fabbri, Ugo Guerra, Giorgio Prosperi, Renato Rascel, Franco Rossi, Turi Vasile, Cesare Zavattini - *Regia*: Renato Rascel.

1954 - L'ORO DI NAPOLI - *Produzione*: Ponti - De Laurentiis - *Soggetto*: basato su alcuni racconti inseriti nel volume omonimo di Giuseppe Marotta - *Sceneggiatura*: Vittorio De Sica, Giuseppe Marotta, Cesare Zavattini - *Regia*: Vittorio De Sica.

(A cura di **Guido Cincotti***)*

Norman McLaren o della purezza nel cinema

Questo articolo è basato su un'intervista che McLaren ha concesso in esclusiva per « Bianco e Nero ».

Gli spettatori, finora qua e là sonnecchianti, sono come squassati improvvisamente sulle loro poltrone da una specie di piccola esplosione che si verifica là, sullo schermo che sta loro di fronte. Spruzzi di scintille, stelle e turbinosi fiocchi di neve piovono da ogni dove, e quelli hanno appena il tempo di riaversi dalla violenta emozione che, ecco, il film è finito, cosí subitamente com'era cominciato, simile a un gigantesco « bengala » che proietti la sua ultima stella nel buio della notte. All'auditorio attonito è stata mostrata l'ultima creazione di Norman McLaren.

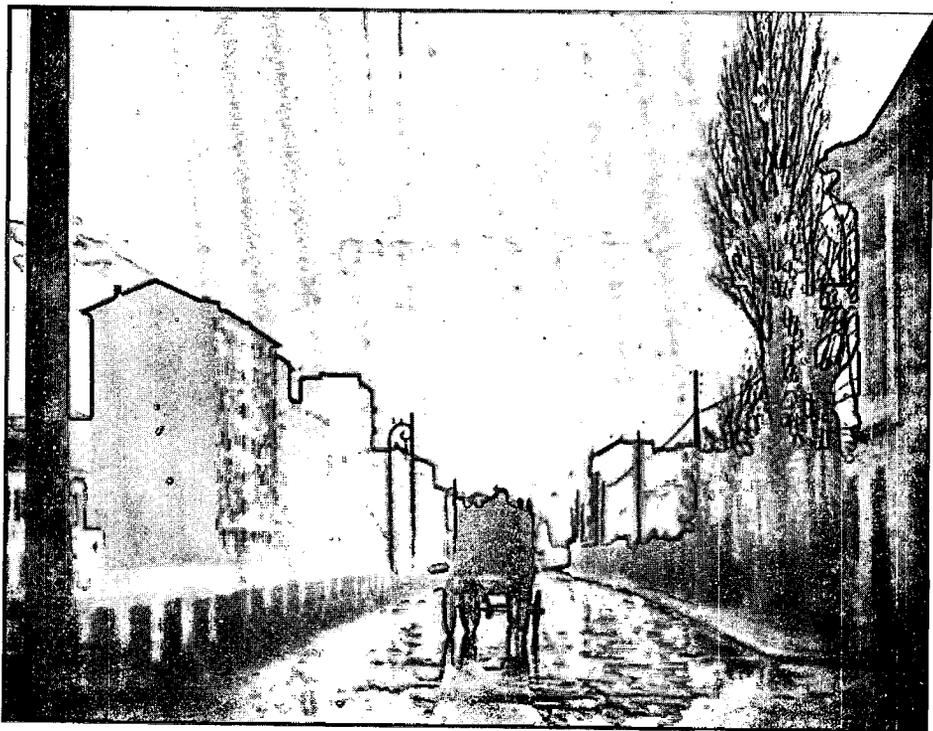
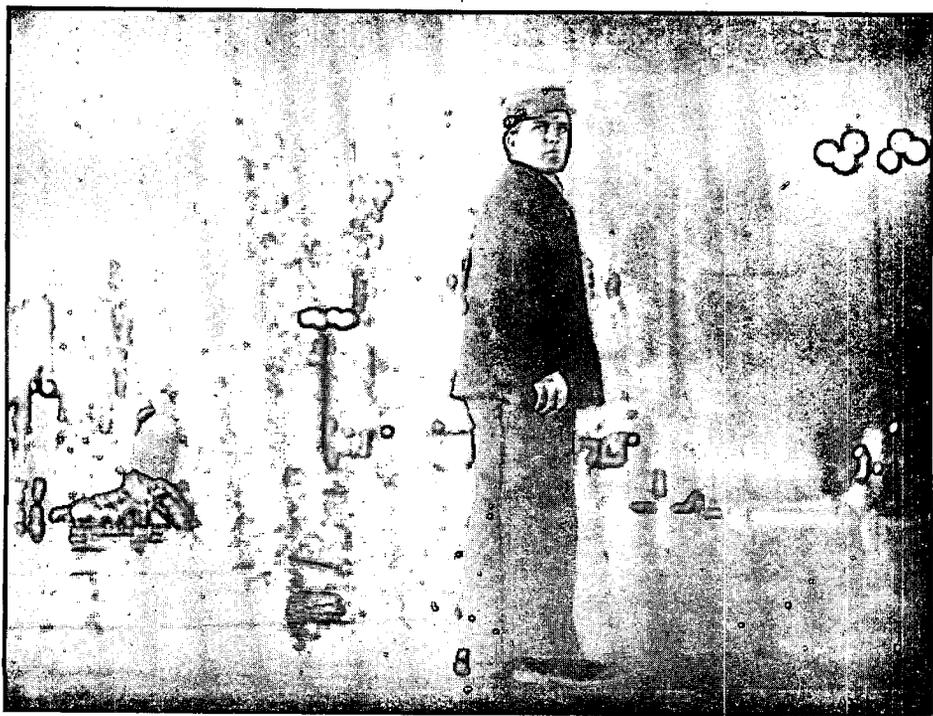
Norman McLaren è l'autore di alcuni dei piú strani e piú deliziosi film del mondo. La loro fama si è ormai diffusa assai lontano dalle spiagge del Canadà — dove questo artista, originario della Scozia, li produce — in cinquanta altri paesi, dove vengono distribuiti dal Canadian National Film Board. Dovunque vengano mostrati, i film di McLaren provocano un imprevedibile « shock »; le reazioni del pubblico, tuttavia, sono parecchio contrastanti. Un impiegato statale di Washington si precipitò fuori della sala, dopo aver visto *Fiddle-De-Dee,* e avvicinato il gestore gli dichiarò, furioso, che il film era un esempio di pessimo gusto e non si sarebbe mai dovuto permetterne la proiezione. Un gruppo di pittori astrattisti di via Margutta richiese un intero programma di film di McLaren, compreso in essi Fiddle-De-Dee, perché li interessavano i suoi esperimenti sull'arte astratta nel cinema. *Begon dull care* eccitò la rumorosa ilarità del pubblico d'indigeni a Johannesburg; ma una maestra di Ontario sostenne che il medesimo film le aveva provocato disturbi alla vista. Una giovanetta dichiarò che *Loops* l'aveva fatta starnutire; degli spettatori italiani divennero furiosi, durante una proiezione di *Neighbours,* nel momento in cui si faceva del male a un bambino.

Una delle circostanze piú straordinarie riguardo ai film di McLaren è che, a dispetto del loro disegno astratto e della loro musica anticonvenzionale, essi riescono a suscitare l'interesse di migliaia di persone che hanno in odio l'arte moderna e non possono soffrire il « jazz ». Ero sempre stata curiosa di conoscere in che modo McLaren sia riuscito a questo; dove egli lavori; con quale sistema sincronizzi scorrevoli schizzi con un eccitante tema di commento; e dove attinga le sue idee.

Alcune cose già conoscevo: il giudizio formulato su McLaren da molti uomini di cinema come artista geniale, uno dei piú grandi autori di film sperimentali; il suo rifiuto di una offerta di lavoro venutagli da Hollywood; il suo terrore della pubblicità; la sua leggendaria capacità di concentrazione quando è sul lavoro; la sua svagatezza quando è in riposo. Ma in realtà non avevo un'idea di quel che mi aspettava quando andai a trovarlo.

Era una gloriosa « giornata canadese » nel primo meriggio. La calura estiva (sí, fa caldo anche in Canadà, qualche volta!) andava montando e assorbiva la frizzante frescura di un'alba traslucida; le vette ondeggianti degli olmi si ammantavano di baleni dorati. Le torri maestose del Parlamento di Ottawa si stagliavano contro l'orizzonte interrotto dalla linea curva del fiume, mentre io mi avvicinavo all'antica falegnameria dai rossi mattoni trasformata nel centro di produzione del National Film Board, dove Norman McLaren lavora. Una volta entrata, salii alcuni gradini e fui guidata « in fondo a destra ». Scoppi misteriosi di musica, animate conversazioni e fragori di macchine strane provenivano dai locali allineati lungo i corridoi come una serie di conigliere. Mi introdussero in una piccola stanza nascosta, come schiacciata tra due altre. Era vuota — vuota di esseri umani, voglio dire, ma inverosimilmente carica di mobili ed oggetti. C'erano dei grossi armadi in tre angoli, una immensa e nera moviola nel mezzo, un tavolo da disegno, illuminato da una potente lampada, nel quarto angolo, e una lunga tavola a cavalletto carica fino alla sommità di rotoli di carta da disegno e di vecchie scatole di pellicola. Mancava indubbiamente quel lindore e quella lussuosità di arredamento proprii degli uffici hollywoodiani che McLaren aveva rifiutato; ma questa specie di sgabuzzino chiaramente illuminato ferveva di un'attiva vitalità: in esso il caos sembrava come organizzato. Niente che raccogliesse polvere: ciascun barattolo di colori, ciascun rotolo di pellicola sembrava esser stato deposto pochi istanti prima, per venir ben presto usato di nuovo in qualche altro esperimento. Aleggiava nella stanza un'atmosfera da officina meccanica o da laboratorio chimico mentr'è in corso un espe-

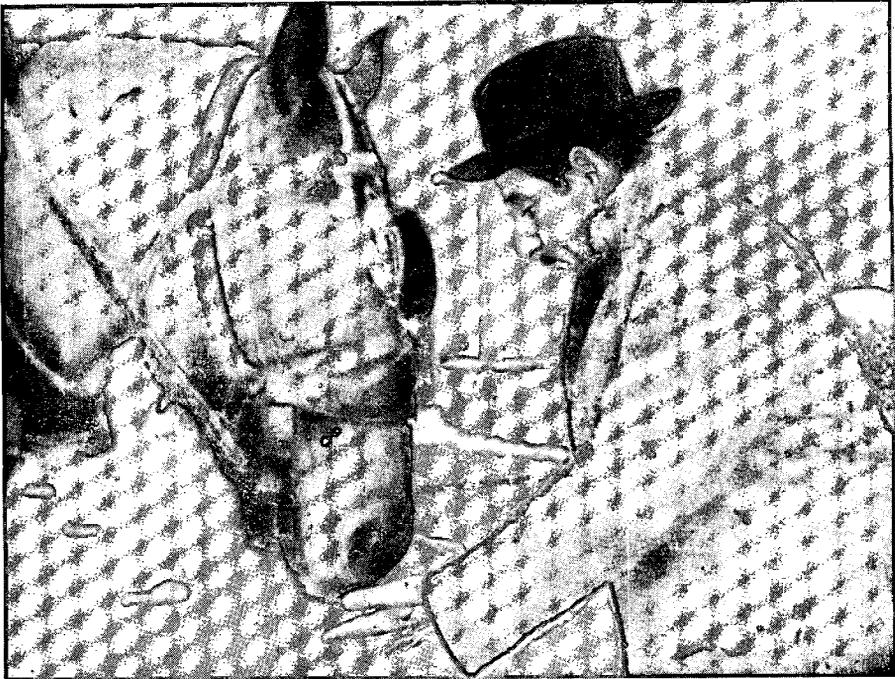
RENATO CASTELLANI: *E' primavera!* (1949)

ALESSANDRO BLASETTI: *Prima comunione* (1950)

VITTORIO DE SICA: *Miracolo a Milano* (1950)

VITTORIO DE SICA: *Miracolo a Milano* (1950)

GIANNI FRANCIOLINI: *Buon giorno, elefante!* (1951)

GIUSEPPE DE SANTIS: *Roma, ore 11* (1951)

VITTORIO DE SICA: *Umberto D* (1951)

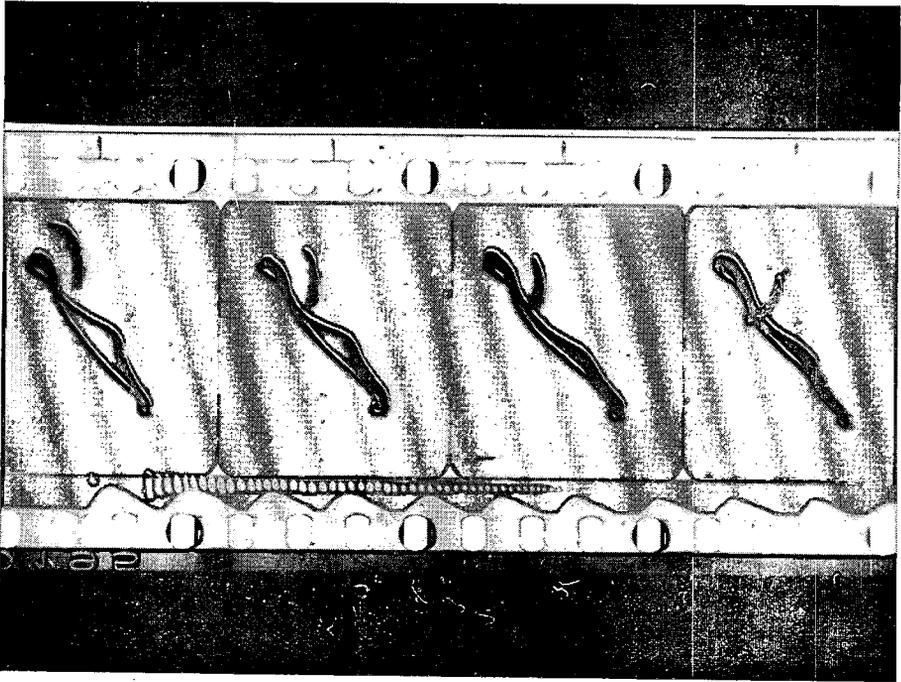
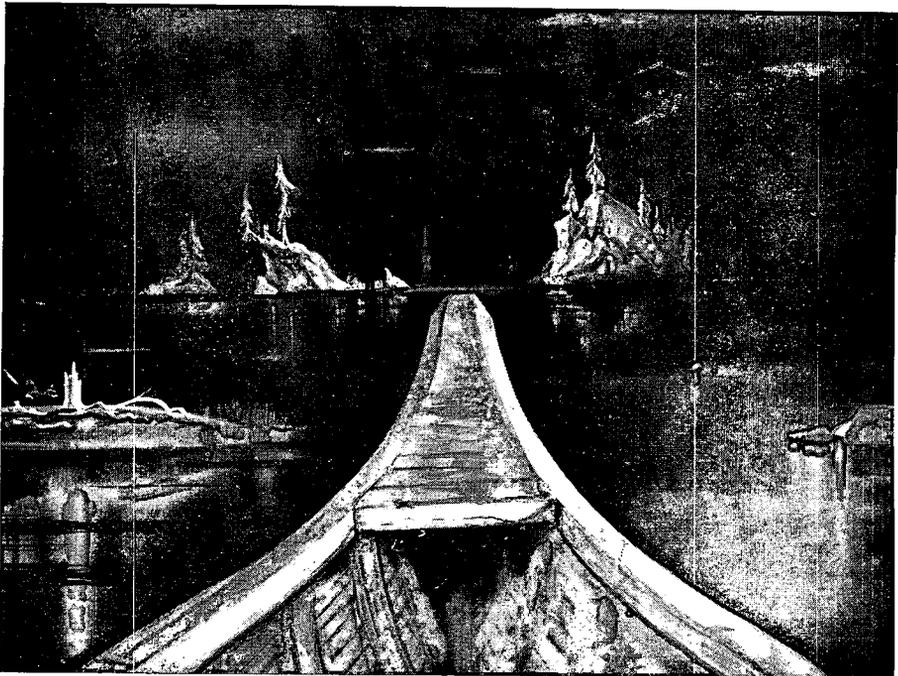
VITTORIO DE SICA: *Umberto D* (1951)

ALBERTO LATTUADA: *Il cappotto* (1952)

VITTORIO DE SICA: *Stazione Termini* (1953)

CESARE ZAVATTINI e FRANCESCO MASELLI: *Storia di Caterina* (1953)
(da *L'amore in città*)

ROBERTO ROSSELLINI: un episodio di *Siamo donne* (1953)

VITTORIO DE SICA: *L'oro di Napoli* (1954)

VITTORIO DE SICA: *L'oro di Napoli* (1954)

NORMAN MCLAREN: *Loops* (1939)

NORMAN MCLAREN: *C'est l'aviron* (1945)

rimento. Da una parte libera pendevano disegni a carboncino di ballerini e tamburini brasiliani, e una riproduzione di Giorgio Morandi. Stavo osservando questi disegni quando, piuttosto trafelato, entrò McLaren.

Se la sua stanza appare simile a un laboratorio chimico, questo famoso creatore di film si presenta come uno studente ansioso di condurre a termine un esperimento. Alto, smilzo, scapigliato, McLaren non rivela traccia di pompa o di esteriorità; avrei scoperto ben presto che la sua dignità era di tipo tutt'affatto diverso. Spontaneo, simpatico e gioviale in conversazione, si fa bruscamento assorto e dimentico quando si china su una striscia di pellicola. Parla con accento vagamente scozzese, lentamente, con calma, in curioso contrasto con i gesti, rapidi e incessanti. Trasse una sedia da dietro un armadio, si appollaiò sul piano del tavolo da disegno e disse: — Siete venuta in buon punto: proprio adesso ho terminato un film —.

In quell'istante, si aprí la porta per lasciar entrare un inserviente: portava due bobine di pellicola, e dopo aver gettato intorno uno sguardo alla vana ricerca di un po' di spazio libero si adattò ad aggiungerle alla pila di scatole che già ingombravano il tavolo. McLaren con un balzo fu giú e aprí le bobine: contenevano il suo nuovo film, *Blinkity Blank.* Ne trasse una striscia, la espose controluce e cominciò ad esaminarla con sguardo critico; ciascun fotogramma conteneva un disegno in miniatura, raffigurante con squisiti dettagli qualcosa come le ali di una farfalla. Stupita dalla mole di lavoro che immaginavo essere occorsa per comporre a mano ciascun disegno, chiesi qualche spiegazione; continuando a osservare la pellicola McLaren rispose. — Questo film l'ho realizzato incidendo su pellicola negativa da 35 mm. con un temperino, una lametta da barba e un normale ago; in seguito ho colorato le incisioni spargendo con uno spazzolino dei colori trasparenti. Ogni fotogramma appare per 1/24 di secondo, e il film intero dura cinque minuti circa, il che vuol dire che normalmente esso dovrebbe esser composto di piú che 7000 singoli disegni. Ma questa volta ho barato! La maggior parte, infatti, dei fotogrammi sono vergini e solo di tanto in tanto ce n'è uno inciso, in maniera che l'immagine non risulta continua ma appare e scompare: da qui il titolo *Blinkity Blank.* Infatti, se noi battiamo con frequenza le palpebre nei momenti giusti, il film apparirà completamente bianco —.

— Io chiamo questo piccolo mostro il mio cavalletto — continuò McLaren indicando l'apparecchio lí accanto. Era una normale moviola, dotata di due coppie di piatti per consentire il passaggio e il controllo simultaneo della pellicola col visivo e della banda sonora. — Essa tien

ferma la pellicola mentre io vi disegno sopra. E' un metodo che uso spesso — e cosí dicendo collocò negl'ingranaggi della moviola una striscia di pellicola, procurando che un fotogramma apparisse ben inquadrato sotto una lente d'ingrandimento. Poi estrasse da una scatola un comune ago da cucito, e curvandosi sulla pellicola continuò: — Costruirò ora una sequenza basata su delle zampe di gallina. Mi servo spesso di uccelli perché son facili a disegnare e si animano agevolmente —. Rapidamente « graffiò » un paio di zampe di gallina sul primo rettangolo; poi ripeté il medesimo motivo su circa quindici altri fotogrammi consecutivi, in maniera che ciascun disegno apparisse perfettamente simile a quello precedente e a quello seguente. Ma quando, interrotta l'operazione, fece scorrere il film nella moviola, ecco quelle zampette snodate comporsi in una delle figurazioni di danza tipiche di McLaren: l'artista aveva impercettibilmente variato ciascun disegno, ed era questo che creava il movimento delle zampette. E' la tecnica consueta dei disegni animati: la differenza è solo in questo, che McLaren semplifica tutto il complicato processo che va dalla stesura del soggetto e della sceneggiatura, attraverso il disegno, l'animazione, la ripresa, lo sviluppo del negativo, il taglio del positivo e poi del negativo fino alla copia campione, riducendolo a una sola operazione: disegnare il film direttamente sulla pellicola vergine. In questo modo si ha il lavoro di una sola persona dal principio alla fine. Naturalmente le zampe della gallina ch'egli aveva allora finito di disegnare corrispondevano a quello ch'è il primo schizzo di un pittore; i dettagli, il colore, ecc. sarebbero stati aggiunti in seguito. McLaren spiegò che per ciascuna sequenza egli lavora, da principio, molto rapidamente, tracciando innanzi tutto il profilo essenziale. — Se per esempio io voglio centrare l'attenzione sulle gambe saltellanti della gallina, le disegno dal principio alla fine della sequenza, e poi torno indietro per completare il profilo dell'animale —. Ciò dà un risultato di maggior freschezza e spontaneità.

McLaren mi fece apparire facilissimo questo criterio disegnando con fulminea rapidità 15 fotogrammi, ma la sua mano e il suo occhio son ben esercitati a « ricordare » l'immagine testé disegnata anche dopo ch'essa è scomparsa oltre il margine del visore e un'altra l'ha sostituita. Un tale controllo dei propri riflessi lo rende capace di ripetere piú volte la stessa figura senza scostarsi neanche di una frazione di millimetro dal punto esatto in cui essa deve apparire. Il risultato, a film compiuto, è quello di una sola immagine dolcemente scorrente, là dove i principianti riescono solo a ottenere un disegno scattante, in cui i cambiamenti nelle immagini, realizzati in modo troppo brusco, fan-

no sí che quelle saltellino in proiezione a un ritmo caotico, « quasi come si vedesse un pensiero, se il pensiero fosse visibile » dice McLaren.

Benché McLaren attribuisca a Ben Lye il merito di aver ricondotto la creazione del film sotto il controllo di un unico artefice, in una forma artistica, com'è il cinema, che adesso va classificata anche come un'industria e come tale è sottoposta ai metodi della produzione in serie egli stesso ha fatto molto perché ci ricordassimo del primato dell'artista creatore. Ed è logico ch'egli si sia avvicinato al cinema in tale modo. Il primo interesse per le possibilità che il cinema offriva agli artisti nacque in lui quando frequentava la Scuola d'Arte di Glasgow, nel 1934. Come studente di arte figurativa egli aveva imparato a conoscere la gioia del dipingere, e dal momento in cui cominciò a occuparsi di film fu ben fermo nel proposito che niente avrebbe dovuto frapporsi sulla strada della sua originale concezione e dell'ambizione ad un risultato completo. « Lavorare con un pennello su una tela è un diletto semplice e immediato; farlo su una pellicola dev'essere lo stesso ». E per evitare tutta la laboriosa serie di processi ottici, chimici e meccanici che tende a frapporsi tra l'artista e la sua opera compiuta, McLaren prese la determinazione rivoluzionaria di realizzare un film senza neanche toccare una macchina da presa. Si procurò della vecchia pellicola positiva di un film commerciale, ne cancellò l'emulsione e con *un pennello* e degli inchiostri colorati dipinse direttamente sul nudo supporto di celluloide. Da allora egli ha molto perfezionato questa tecnica, ed altre ne ha inventate, ma i suoi film piú noti e apprezzati sono ancora quelli realizzati direttamente sulla stessa pellicola; anche quest'ultimo, *Blinkity Blank,* è stato fatto in questo modo.

Chiesi a McLaren dove avesse attinto l'idea per *Blinkity Blank.* — Bene — rispose — io desideravo esplorare le possibilità di un'animazione spasmodica o intermittente, quando l'immagine appare per una frazione di secondo e subito sparisce. Stavo allora compiendo delle esperienze sulla persistenza della visione e la memoria dell'immagine. Avevo già usato questo metodo in un breve pezzo di *Begone Dull Care,* e intendevo basare un intero film su quel principio. Cosí, Maurice Backburn scrisse una musica particolarmente adatta a ciò che io volevo fare, e dalla sua musica fluirono le dettagliate immagini del film — in principio astratte, ma a metà strada, in mezzo alle astrazioni, realizzanti delle concrete sembianze di animali —.

La musica ha ispirato molti dei film di McLaren. *Fiddle-De-Dee,* per esempio, nacque dopo che l'artista ebbe ascoltato un vecchio violinista della periferia di Ottawa fare una briosa esecuzione della danza

contadinesca « Listen to the Mocking Bird ». — Fui talmente eccitato — dice McLaren — da quella musica e da quella esecuzione che ne feci una registrazione e basai su di essa il film —. *Fiddle-De-Dee* è uno dei film piú popolari che McLaren abbia realizzato. La musica vi ha realmente una funzione di guida, e McLaren ottiene un irresistibile effetto di allegria e di eccitazione con delle immagini selvagge, a pieno colore, che danzano freneticamente al ritmo del motivo contadinesco emesso dallo stridente violino. Il tema principale ricorre piú e piú volte, e ogni volta che esso viene ripreso lunghe aste di color rosso invadono repentinamente lo schermo e danzano in perfetto sincronismo con l'ipnotico ritmo della musica.

Un altro film in cui la musica forma parte integrante della visione è *Begone Dull Care*. Stavolta, dice McLaren, la musica fu « su ordinazione ». Egli chiese a un pianista di jazz, il canadese Oscar Peterson, delle improvvisazioni di jazz in tre parti: allegro, adagio, presto, con degli effetti speciali elaborati in esse. Quando Peterson ebbe registrato la musica, McLaren la illustrò. Il tema lento è tranquillo e arioso, e crea un'atmosfera di pensosa malinconia: sullo schermo le immagini si tramutano da gocce di pioggia in ghiaccioli e poi svaniscono. Improvvisamente irrompe il piano con un martellante « boogie-woogie », e delle vivide figure rosse e gialle simili ad aceri interrompono una sarabanda e cadono a profusione.

Per realizzare i suoi film, McLaren comincia col registrare la musica e col trarne una « pianta », che è normalmente una partitura semplificata che fornisce la durata di ciascuna nota in corrispondenza col numero dei fotogrammi. Servendosi di essa McLaren può sincronizzare i suoi disegni con la colonna sonora. Potrebbe sembrare che il fotogramma, con le sue modeste proporzioni (mm. 16×22), fornisca uno spazio eccessivamente piccolo a un artista che intenda servirsi della pellicola come il pittore della tela. Ma McLaren, che è innanzi tutto e soprattutto un artista astratto, dichiara che la limitazione dello spazio è fatta per assecondare la sua inclinazione artistica. Egli dice: — Da un punto di vista cinematografico si tratta di una felice limitazione, in quanto essa mi costringe a raggiungere il mio scopo fidando unicamente su fattori dinamici, piuttosto che sulle caratteristiche statiche —.

Per McLaren il movimento è tutto. Qualche anno prima che a Hollywood facesse la sua apparizione il 3D egli aveva già realizzato dei disegni animati tridimensionali, i primi che siano mai stati fatti, e che, esibiti al Festival di Gran Bretagna nel 1951, ottennero uno straordinario successo. Rispondendo allora alle entusiastiche osservazioni dei critici, McLaren dichiarò che « la stereoscopia accresce gli elementi

sensori piú o meno nella medesima misura che il colore. Ma il movimento è tuttora il nerbo del film ».

Assai spesso McLaren si serve di forme e figure geometriche che acquistano un proprio carattere tipico a seconda del modo in cui vengono fatte muovere. Le banconote di *Dollar Dance*, per esempio, conservano la loro semplice forma calligrafica dal principio alla fine; ma l'artista conferisce vita ad esse trasformando le linee del segno del dollaro nelle cose che col dollaro si possono comprare, e facendole sorridere — il tutto a ritmo di musica. *Dollar Dance* fu realizzato nel 1943, ma ancora oggi esso viene proiettato, a scopo dimostrativo, da una delle piú importanti banche svedesi; e si è detto che McLaren illustra gli effetti dell'inflazione in cinque minuti di divertimento, meglio di quel che potrebbe un economista in una conferenza di due ore. D'altronde anche *Mail Early, V for Victory, Five for Four, Hen Hop* sono ancor oggi popolari malgrado che siano stati realizzati una dozzina di anni fa a scopo di propaganda bellica e siano, oggi, completamentamente fuori tempo. In questi casi è il modo in cui McLaren ha trattato il soggetto piú che il soggetto stesso che dà ragione di una cosí persistente popolarità.

Continuando a illustrarmi i suoi esperimenti, McLaren disse: — Quali oggetti vengano usati è cosa di ben scarsa importanza; chiunque è in grado di fare una sedia, un tavolo, uno spago, una mela o, se preferisce, una figura umana. Quello che conta è *come* essi si muovono —. E gettò sul pavimento due matite e un rotolo di carta gommata. Chinatosi a terra, egli mosse prima la matita gialla, poi quella rossa, avvicinandole e allontanandole dal rotolo di carta. Poi definí la matita gialla il burbero, il maligno e quella rossa il cordiale, il benevolo. Ed ecco che improvvisamente si svelavano con la massima chiarezza le loro caratteristiche, solo mediante il modo in cui l'una e l'altra reagivano all'immobile rotolo di carta. McLaren concluse: — Il movimento *è* la cosa; gli oggetti, la loro forma, la loro figura, anche se non del tutto privi d'importanza, sono assai meno significanti del movimento espressivo che si conferisce loro —.

E' senza dubbio interessante confrontare il metodo di McLaren con quello usato per la produzione dei consueti disegni animati nella tradizione disneyana. Il disegno animato fatto a mano è opera di un solo artista. Egli realizza la sua opera in una sfera di assoluta concentrazione, trasferendo le idee dalla sua mente, senza alcun intermediario, nel film stesso. E' libero d'improvvisare nell'istante in cui crea, e un panno umido è tutto quel che gli occorre per cancellare un'immagine

mal riuscita e sostituirla con un'altra. L'animazione vien costruita fotogramma per fotogramma, in cronologica successione, vale a dire che l'azione procede secondo la sequenza naturale.

Nei disegni di Disney, al contrario, non un solo artista ma un numero indeterminato di persone traccia i « punti-chiave » e un esercito di tecnici interviene a completare i disegni che man mano gli vengono presentati. Un errore o uno spostamento nella pellicola che risulta da tutto questo è tale da pregiudicare tutto il processo, dalla sceneggiatura al taglio del negativo. L'azione viene immaginata e composta in precedenza; i disegni, fatti su lastre di celluloide, vengono fotografati uno per uno. McLaren definisce questo sistema « soffiar la vita a un mondo inizialmente statico », in contrasto col sistema del disegno diretto, che è invece « rallentare fino a un tempo visibile un mondo di movimento frenetico ». Il metodo del disegno a mano offre all'artista la possibilità di ottenere l'integrità e la spontaneità della creazione di un singolo; il disegno animato tradizionale, con le sue piú ampie proporzioni, consente invece una complessità di azione drammatica, di costumi e scenografie.

McLaren non si dedica esclusivamente ai film realizzati a mano, per quanto sia ad essi che si affida maggiormente la sua popolarità. In effetti fu il secondo dei suoi film realizzati con questo sistema che lo introdusse nella carriera cinematografica: ciò accadde nel 1936 a Glasgow, in Scozia. John Grierson, « leader » riconosciuto del documentarismo britannico, che si trovava in quella città come membro della giuria del Terzo Festival del film d'amatore, rimase favorevolmente impressionato da un breve film astratto intitolato *Colour Cocktail*, e fece assegnare un premio al suo realizzatore, il giovane studente d'arte Norman McLaren. In seguito, riferendosi a questo primo incontro con l'opera di McLaren, Grierson si esprimerà in questi termini: *Fui tanto entusiasmato da quel lavoro che presi con me McLaren e lo condussi a Londra; qui lo introdussi in quella ch'era la piú fervida schiera di realizzatori di film sperimentali che sia mai esistita in Europa. Lo misi a contatto con gente come Cavalcanti, il poeta Auden, il compositore Britten; gente come Basil Wright, Harry Watt, Artur Elton. Si trattava di un gruppo assai numeroso, tutta gente implicata in ogni campo del cinema sperimentale... Bene, McLaren si ambientò perfettamente in questo mondo, tra quelle persone, e si affermò come uno dei piú grandi realizzatori fra tutti loro.*

A Londra, su ordinazione del General Post Office Film Unit, McLaren produsse *Book Bargain, News from the Navy, Mony a Pickle, Love on the Wing, The Obedient Flame*. Nel 1939 lasciò la capitale

inglese per New York. Stava appunto lavorando qui quando per la seconda volta John Grierson intervenne nella sua vita. Grierson si trovava allora ad Ottawa, intento alla organizzazione di quello che è oggi il National Film Board of Canada. Ricordandosi di McLaren, e apprendendo che egli era a New York, gli offrí telefonicamente di venire ad aiutarlo nel suo lavoro, al Reparto Animazione. McLaren accettò, e poco dopo si trasferiva in Canadà. Di lui Grierson disse: *Egli esercitò un'enorme influenza sul nuovo gruppo che si era costituito in Canadà. Vi portò, vorrei dire, quel grano di follia che tutti i giovani artisti dovrebbero conservare gelosamente per estrarne qualcosa al momento opportuno; fu in Canadà che McLaren divenne una specie di fenomeno fra tutti gli autori di film sperimentali.*

McLaren diresse il Reparto Animazione durante tutta la guerra, reclutando ed istruendo una folta « équipe » tecnica e producendo film di propaganda. Nel 1945 realizzò *C'est l'aviron,* primo di una serie di film basati su canti popolari franco-canadesi. Di tale serie Grierson scrisse: *Per un certo periodo egli forní al Canadà una delle piú squisite collezioni di canzoni francesi e di canti e danze popolari franco-canadesi, basando l'estrinsecazione visiva sui tradizionali temi visivi del Canadà, come gli alberi, i laghi, i fiumi. Il Canadà è essenzialmente un paese di laghi, alberi e fiumi. In un modo o nell'altro questo scozzese riesce a farvi cogliere lo spirito del paese con i suoi brevi film di danze, canzoni e cosí via. Voi sentite il Canadà, specialmente in un'opera come* C'est l'aviron.

Fu quando si accinse a lavorare a questa serie di film che McLaren determinò di cambiare il suo metodo. La tecnica del disegno fatto a mano non era in grado di offrirgli quel chiaroscuro e quell'ariosità che gli occorrevano per visualizzare ballate dall'andamento lento e sognante. Cosí ricorse alla macchina da presa e inaugurò quello che egli definisce « il metodo del pastello ». Collocò un foglio di cartone, delle dimensioni di circa cm. 48×64, su una parete, di fronte a una macchina caricata con pellicola a colori da 35 mm. Usando pastelli e gessi tracciò un disegno sul cartone e lo fotografò, modificandolo di volta in volta, al ritmo di una fotografia ogni quarto d'ora o giú di lí. Continuò a fotografare il disegno per circa tre settimane; alla fine si trovò con un cartone a brandelli e circa 150 metri di pellicola impressionata. Per la prima volta era stato messo a fuoco un dipinto nel suo stesso vivo attuarsi; McLaren ritiene di essere sulla via di colmare la frattura sempre esistita tra la pittura vera e propria e il film animato.

McLaren ha una maniera cosí disarmante di descrivere esperimenti tanto complessi, da far sembrare quasi che essi non gli costino

alcuno sforzo. E la medesima disinvolta noncuranza appare nei suoi film, tanto che molte volte lo spettatore è indotto a chiedersi: «Ma perché li fa? Per puro divertimento? ». Egli confessa che non sempre il suo lavoro è un divertimento. Quando è intento al suo lavoro egli si chiude in assoluta concentrazione per settimane, spesso dimenticando di mangiare e dedicando poche ore al sonno. E tutto questo per un film che non dura piú di cinque minuti. — Ma non credo che potrei farne di piú lunghi — dice ridendo. Poi aggiunge: — A meno che non mi venisse un'altra idea come quella di *Neighbours* —.

Alludeva al suo film, vincitore di un « Oscar » nel 1952, che ha suscitato maggiori polemiche di tutte le altre sue opere messe assieme. Gli chiesi come era giunto a realizzare *Neighbours*. Subito l'espressione dell'artista rivelò un lampo di quell'intensità che è avvertibile nel film: i suoi occhi scuri, solitamente allegri, si illuminarono di profondi baleni mentre diceva: — Ero animato da un intenso sentimento di avversione per la guerra e di amore per la pace; e volli fare un film che mostrasse l'orrore e la stupidità della guerra —. *Neighbours* doveva risultare uno dei piú violenti film antibellicisti che mai siano stati prodotti.

Comincia in maniera idilliaca, con due vicini di casa che siedono tranquillamente su delle sedie a sdraio, in deliziosi giardini, chiacchierando e leggendo il giornale. Improvvisamente dal terreno che è tra loro due spunta un fiore, una margherita. Ciascuno dei due guarda il fiore, a poco a poco si rende conto di desiderarlo per sé e che anche l'altro ha il medesimo desiderio. Da questo momento l'amicizia degenera nel sospetto, nell'odio, nella violenza. I due uomini si combattono, si distruggono a vicenda case e famiglie e infine calpestano a morte la cosa per la quale si erano mossi guerra. L'ultima inquadratura mostra due tombe, su ciascuna delle quali sorge una margherita.

McLaren mi spiegò in che modo aveva realizzato il film. Lo girò all'aperto, in un angolo tranquillo del Rockcliffe Park. Quanto alla tecnica, *Neighbours* si discosta dal sistema impiegato solitamente nei film astratti, in quanto in esso vennero usati veri attori e un certo numero di costruzioni scenografiche. Gli attori furono fotografati con la macchina a animazione ed ebbero le enfatiche, irreali movenze dei fantocci. Ciò non fu fatto senza una precisa ragione. McLaren voleva effetti esagerati, inquadrature grottesche e strane deformazioni, cose non ottenibili nei film normali realizzati con le usuali macchine da presa. Perciò si serví della macchina da animazione ed attuò tutta una gamma di diverse velocità nelle riprese, da un fotogramma ogni 5 minuti fino a uno ogni sedicesimo di secondo. Gli attori, dal canto loro,

variarono la velocità dei loro movimenti, da un tempo assai lento fino a un ritmo normale. Combinando le differenti velocità delle riprese e dell'azione, il regista riuscí a far compiere a degli esseri umani, sullo schermo, cose assolutamente fuori della realtà. In *Neighbours*, per esempio, i due uomini scivolano a braccia spalancate, in larghe spire; appaiono e scompaiono con incredibile rapidità; e nei momenti piú inattesi tornano a comportarsi come persone normali.

Una delle difficoltà che McLaren dovè superare fu costituita dal fatto che ciascuna scena, anche breve, essendo ripresa fotogramma per fotogramma richiedeva parecchie ore per essere esaurita, il che portava all'intrusione delle lunghe ombre del sole invernale presto declinante. Anche questa difficoltà, tuttavia, fu risolta in un effetto suggestivo nell'ultima inquadratura, nella quale in luogo della normale dissolvenza fotografica McLaren fece sí che le ombre, costantemente allungantisi, scivolassero grado a grado sulle tombe immergendole alla fine nella totale oscurità.

La tecnica usata in questo film (come il fermare la macchina dopo lo scatto di un fotogramma per rimetterla in movimento dopo aver spostato un oggetto o una persona) non è certo nuova: l'aveva già usata, nei primi anni del secolo, Georges Méliès per ottenere effetti comici. Tuttavia McLaren è stato uno dei primi a servirsene per esprimere dei concetti particolarmente densi di significato. William E. Jordan, capo della produzione e distribuzione cinematografica all'Università di California, ritiene che l'animazione di persone reali è forse il piú importante tra gli esperimenti di McLaren e che egli raggiungerà piú avanzati traguardi nello sviluppo di questa tecnica come mezzo per comunicare idee su basi diverse da quelle del linguaggio parlato.

McLaren stesso afferma che in esso vi sono considerevoli potenzialità creative per un nuovo genere di balletto e di mimo cinematografico. A parte ciò, *Neighbours* è senza dubbio quel poderoso commento alla guerra che egli desiderava che fosse. E a chi avanzava delle riserve su tale film perché in esso l'autore ha posto la sua arte a servizio di una precettistica morale, egli cosí risponde: — Per me l'arte morale è il tipo piú alto di arte. L'arte a-morale (come la pittura o la decorazione astratta, certi generi di musica o di danza, ecc.) fa appello eminentemente ai nostri sensi, e per quanto costituisca una parte essenziale dell'attività umana, è pur sempre di un ordine inferiore a quello dell'arte morale, la quale non fa appello solo ai sensi ma, attraverso di essi, all'intero nostro essere.

Una buona opera d'arte, che risponda a requisiti di moralità, dovrebbe avere tutte quelle qualità che son proprie alle opere d'arte

a-morali (unità formale, equilibrio, armonia di contrasti e una piena rispondenza al mezzo tecnico da cui viene espressa), ma in piú dovrebbe possedere una ancor piú preziosa qualità: una consapevolezza dell'intelligenza umana, dello spirito umano e dell'uomo come individuo sociale. Se *Neighbours* è difettoso, non è a causa dei suoi intenti morali, ma perché è un film mancato sul piano artistico —.

Neighbours è commentato da una strana musica composta da McLaren stesso. Sembra cosa naturale che questo feroce individualista voglia controllare la parte musicale dei suoi film, cosí come controlla, dal principio alla fine, la parte visiva. E man mano che la musica procede, ci si accorge ch'essa viene a svelare l'altra metà di McLaren artista. Le due percezioni appaiono cosí strettamente connesse che qualcuno ha potuto dire ch'egli « sente le immagini » e « vede i suoni ». Questa facoltà ci spiega i felici risultati da lui conseguiti nel sincronizzare son tanto rigore i suoi disegni con la colonna musicale.

Sapevo che McLaren ha disegnato l'accompagnamento musicale di *Dots* e di *Loops* direttamente sulla pellicola stessa, e gli chiesi in che modo vi fosse riuscito. Egli prese una penna e dell'inchiostro di China dal tavolo da disegno e tracciò una serie di linee sottili, vicinissime l'una all'altra e parallele come i pioli di una scala in miniatura, lungo il margine di una pellicola da 35 mm. dove di solito viene registrata la colonna sonora. — Quando il film viene proiettato — spiegò McLaren — queste linee saranno « udite » come dei suoni tintinnanti o sussurranti —. Poi mi mostrò in che modo si controlla l'intensità (quanto piú marcata è la linea, tanto piú intensa risulta la nota) e il volume (quanto piú la linea è spessa, tanto piú alta è la nota). — Molti — aggiunse — giudicheranno piuttosto primitivo questo metodo, e non molto adatto a produrre armonia e melodia; ma io lo apprezzo perché è magnifico per ottenere ritmo puro e percussione. Tuttavia, abbiamo recentemente messo a punto un metodo per produrre il « suono animato », che dà un risultato assai piú « raffinato ». Andiamo a vedere come si fa —. Lo seguii al piano inferiore, dov'è situata la camera di animazione.

McLaren conosce quei corridoi come il fondo delle proprie tasche. Non cammina su di essi, ma quasi vi scivola su, guardando pensosamente dinanzi a sé, tutto concentrato in una sola idea: l'esperimento in corso. La gente lo ritiene uno svagato, e non senza ragione: gli capitò una volta di condurre l'automobile, nel bel mezzo della città, lungo tutta una strada nella direzione vietata, e in « prima ».

Ma McLaren replica sorridendo che le persone svagate sono probabilmente intente col pensiero in qualcos'altro. E senza dubbio la sua mente è il piú delle volte concentrata in qualche angolo del National Film Board.

A questo punto si uní a noi la signorina Evelyn Lambart, che ha effettuato innumerevoli esperimenti sull'animazione del suono, ed ha aiutato McLaren in molti dei suoi film. Come tutti quelli che lavorano con lui, essa ha imparato a nutrire il suo stesso entusiasmo e il suo stesso appassionato fervore nel lavoro.

McLaren si fermò dietro la macchina da animazione, avendo accanto a sé una scatola di cartone delle dimensioni press'a poco di una scatola da scarpe. In essa erano contenuti dei cartoncini, circa sessanta, su ciascuno dei quali era disegnato un segno musicale, una per ciascun semitono della scala cromatica. Erano disposti sistematicamente in maniera da formare una specie di tastiera. McLaren trasse fuori uno di quei cartoncini e lo collocò sotto la macchina da presa, dal lato sinistro, nel posto normalmente riservato alla colonna sonora. Fece scattare l'apparecchio, producendo su un fotogramma come il primo tassello di un mosaico di suoni; poi prese un altro cartoncino, e ripeté l'operazione. Quel ch'egli stava facendo era nello stesso tempo la « composizione » e l'« esecuzione » della musica. A seconda del cartoncino che sceglieva, poteva controllare la intensità e il tono; a seconda del posto ove lo collocava, regolava l'esatto volume e la dinamica del suono. Descrivendomi il « profilo » del tono (che è un importante fattore nella ricerca di effetti strumentali) McLaren rivelò la sua particolare tendenza a « vedere » la musica: — Una tipica nota eseguita al pianoforte ha un « attacco » assai rapido, nessun periodo di tensione e un lungo periodo di caduta: il suo profilo è quello di un'aguzza cima montagnosa, con un versante assai ripido e l'altro dolcemente declinante. Un colpo di timpano invece è come un picco dolomitico, scosceso da entrambi i versanti —.

Fin dalla prima introduzione dell'elemento sonoro nel film, mi spiegò McLaren, l'idea di produrre dei suoni e particolarmente della musica direttamente sulla colonna sonora al margine della pellicola ha corrisposto a una reale posibilità tecnica. Verso il 1930 i russi Avzaamov, G. M. Rimsky-Korsakoff, Shalpo e Voinov compirono esperimenti in questo senso. Il tedesco Rudolf Phennigger usò una tecnica simile in *Toenende Handschriet*. In Inghilterra Jack Ellitt e, piú recentemente, C. E. Buckle han lavorato intorno all'animazione del suono. In California i fratelli Whitney hanno messo a punto un proprio sistema

originale. Ad Ottawa, O. Kendall del National Film Board ha progettato e costruito uno strumento chiamato « Composertron ».

Spesso chiedono a McLaren: « Ma perché prendersi il fastidio di creare suoni e musica con questi metodi cosí complicati, quando sarebbe tanto semplice piazzare un microfono di fronte a degli strumenti reali? Forse che la realtà non è sufficiente? ».

Innanzi tutto, replica McLaren, non è vero che il suo metodo sia difficoltoso: — Un compositore può apprendere i principi dell'animazione del suono dopo un'ora appena di esercizio. Maurice Blackburn, uno dei musicisti del National Film Board, adoperò il suono animato come quarto strumento nell'insieme orchestrale di *Phantasy*. McLaren stesso ha introdotto il suono animato nel suo recente *Blinckity Blank*, nei punti in cui la musica originale gli appariva troppo rigida. In secondo luogo, l'animazione del suono ha dimostrato di essere un sistema economico per realizzare musica per disegni animati. Infine, e questo è forse l'argomento piú interessante, McLaren ama questo sistema perché esso offre al compositore la possibilità di progettare e controllare con esattezza l'esecuzione della musica cosí come la viene componendo. — Il suono animato — aggiunge — non pretende di sostituirsi alla musica vera e propria piú di quel che i disegni animati pretendano di rimpiazzare il cinema vero e proprio. Il fine ch'esso persegue è di aprire un nuovo campo di espresione tonale e musicale, libero dalle leggi consuete dell'acustica, della strumentazione e dell'esecuzione —.

McLaren dice ch'egli vorrebbe dedicarsi per un anno intero esclusivamente allo studio della composizione; ma d'altro canto c'è una lunga lista di idee per nuovi film nella sua mente. In effetti, egli aggiunge, non c'è mai il tempo sufficiente per fare tutto quello che si vorrebbe. Tale irrequietudine, tale impazienza appare evidente quando si parla con lui: è come un vento impetuoso di primavera. Ma egli non scarica mai su quelli che gli sono intorno questa sua impazienza; Grierson lo ha definito una delle persone piú gentili del mondo.

Attualmente McLaren sta lavorando a un film che ha per argomento l'aritmetica: una introduzione ai numeri per i bambini che ancora non vanno a scuola. Pensa, mi dice, di usare le figure 1, 2, 3, forse fino a 6, un « piú », un « meno », un « eguale »: tutto qui. Vuole che i bambini si divertano in modo che quando andranno a scuola e il maestro dirà: « Ed ora, aritmetica », essi colleghino questa materia a qualcosa di divertente. McLaren stesso ha un senso vivo dell'umorismo e del ridicolo: egli non ha molta simpatia per coloro che prendono troppo sul serio un film come *Fiddle-De-Dee*. — Cercare di apprez-

zarlo — dice — al luce del solo intelletto significa andare oltre il segno: l'unico suo proposito è di divertire lo sguardo con le sue figure danzanti e l'udito con i suoi ritmi —.

Lasciammo il Centro di produzione del National Film Board e ci dirigemmo nel centro di Ottawa alla Photograph Library, per scegliere le fotografie che illustrano questo articolo. Quelle in cui appare lui — e ve n'erano centinaia ch'egli non aveva mai visto prima — lo infastidirono. Una lo divertí: un gruppo attorno alla camera d'animazione con McLaren sullo sfondo, solo la testa visibile dietro la macchina. — Sembro privo del corpo — osservò ridendo. Un'altra ne apparve, sulla quale egli si precipitò come un falco: un particolare della sua mano che dipinge sulla pellicola. A un lato della pellicola era attaccato un foglio di carta da musica, manoscritto, fittamente coperto di calcoli matematici. McLaren osservò attentamente, poi esclamò: — E' un brano di musica che scrissi mesi fa: lo lasciai da qualche parte per tanto tempo che era andato smarrito, penso che l'abbia raccolto la donna delle pulizie. Son contento che abbiamo frugato qui in mezzo: ora posso servirmene —.

Nonostante che oggi sia famoso (i suoi film hanno vinto premi in Scozia, Germania, Italia e Stati Uniti) McLaren confessa francamente di ritenere ciò uno svantaggio. Adesso che il pubblico ha imparato ad attendersi sempre qualcosa di nuovo dai suoi film, egli prova una certa difficoltà ad affrontarli con l'antico abbandono. Egli ha in odio la pubblicità personale. Una sola eccezione ammette alla sua regola di tenersi nell'ombra: egli non ha dimenticato i giorni in cui, da studente, era ansioso di introdursi nel mondo del cinema, e adesso vorrebbe impiegare il suo tempo a spiegare la tecnica del disegno animato, fatto a mano e senza macchina da presa — che abolisce tutte le complicazioni di ordine tecnico e finanziario ordinariamente connesse alla produzione cinematografica — a chiunque desideri lavorare in questo campo. Egli è sempre ansioso di conoscere gli esperimenti degli altri; e in effetti, nella sua stanza da lavoro c'era un film inviatogli da un ragazzo del Saskatchewan: un disegno animato, dipinto a mano direttamente sulla pellicola vergine, senza tener conto della divisione in fotogrammi. Riguardo ai numerosi premi vinti, gli unici di cui conservi un ricordo preciso sono quello del Festival di Venezia — « c'era una bellissima incisione sul diploma »... — e un altro avuto a Caracas — « mi diedero 2000 bolivar proprio mentre mi preparavo a partire per la Cina » —.

McLaren fu mandato in Cina dall'Unesco per addestrare un gruppo di artisti cinesi nella tecnica dell'animazione. E l'anno scorso il governo canadese lo « prestò » ancora una volta all'Unesco, che lo mandò in India per progettare un sistema di insegnamento attraverso i film. McLaren, che è felice quando si trova in climi caldi e non rimpiange affatto la mancanza delle gelide nebbie della nativa Scozia, si trovò benissimo in India, e al ritorno fu di passaggio a Roma, per le vie della quale scorazzò in motoscooter. Naturalmente si buscò una multa da un vigile per via dello scappamento aperto.

I suoi progetti per l'avvenire non prevedono l'abbandono del Canadà e del National Film Board, a cui, dice, è « legato da vincoli d'amore ». In effetti il Film Board gli concede tutto quanto è necessario perché egli vada avanti sulla strada intrapresa: egli può spendere a suo piacimento un assegno di diecimila dollari all'anno. Nessuno gli impartisce direttive (e nessuno, d'altro canto, sarebbe in grado di farlo).

Questa specie di orso solitario è ancora lo sperimentatore di un tempo, e si trova sempre uno o due passi piú avanti di chiunque altro nel suo campo. McLaren tiene il massimo conto del fatto che i suoi esperimenti vengono pagati dai contribuenti canadesi, ed ha un sacro timore di fare dei film intellettualistici, come in una torre d'avorio. Se egli gode i vantaggi di essere un « artista privato del governo » è altrettanto vero però ch'egli costituisce il migliore investimento del National Film Board e il piú noto rappresentante, in tutto il mondo, della cinematografia canadese. A trentanove anni, Norman McLaren ha ormai messo assieme una collezione unica di opere: bizzarra, avvincente, sbalorditiva. E da questo geniale artefice di film non ci si può attendere altro se non che continui a seguire la sua strada dagli sbocchi sempre imprevedibili: per ritornare con continue sorprese per un pubblico attonito ma incantato.

Anne MacDermot

Filmografia di Norman McLaren

1934-1936 Periodo della Scuola d'Arte di Glasgow.

(*Senza titolo*) - 35 mm., lunghezza m. 100, muto - Film astratto dipinto a mano con pastelli colorati - L'originale è andato perduto.

SEVEN TILL FIVE - 16 mm., lunghezza m. 130, muto - Documentario stilizzato su un giorno di attività alla Scuola d'Arte di Glasgow.

CAMERA MAKES WHOOPEE - 16 mm., lunghezza m. 200, muto - Film con effetti di trucchi, su un tema di danza scolastica natalizia.

COLOUR COCKTAIL - 16 mm., lunghezza m. 80, muto, in Dufaycolor - Film astratto.

Cinque film senza titolo - Cinque cortometraggi pubblicitari, realizzati per conto di un negozio di carne - 16 mm., lunghezza complessiva m. 300, muti, in Dufaycolor.

HELL UNLTD (in collab. con Helen Biggar) - 16 mm., lunghezza m. 200, muto - Film antibellicista, con disegni animati e oggetti reali.

1937-1939 Periodo del General Post Office Unit, Londra.

BOOK BARGAIN - 35 mm., lunghezza m. 300, sonoro - Documentario sulla stampa dell'elenco telefonico di Londra.

NEWS FOR NAVY - 35 mm., lunghezza m. 300, sonoro - Documentario.

MONY A PICKLE - 35 mm., lunghezza m. 80, sonoro - Fantasia, illustrante il funzionamento delle casse di risparmio postali, con oggetti animati fotograficamente per raccontare una storia.

LOVE IN THE WING - 35 mm., lunghezza m. 180, sonoro, in Dufaycolor - Fantasia, illustrante i servizi della posta aerea, contrappuntata dalla musica « Divertissement » di Jacques Ibert; la tecnica è quella del disegno a mano, senza uso della macchina da presa, con aggiunta di sfondi multipli fotografati.

(*Esperimenti di suono sintetico*) - I primi esperimenti di McLaren sul disegno diretto sulla pellicola, con penna e inchiostro, del suono; ne risultò una considerevole scala di suoni semimusicali, la maggior parte a percussione.

1939 Al Film Center, Londra.

THE OBEDIENT FLAME - 35 mm., lunghezza m. 700, sonoro - Documentario sul gas illuminante, realizzato con immagini animate e visioni normali.

1939-1941 Periodo di NewYork.

ALLEGRO - 35 mm., lunghezza m. 80, sonoro, a colori.

SCHERZO - 35 mm., lunghezza m. 80, sonoro, a colori.

DOTS - 35 mm., lunghezza m. 80, sonoro, a colori.

LOOPS - 35 mm., lunghezza m. 80, sonoro, a colori.
(I quattro film su elencati hanno tutti le medesime caratteristiche, essendo realizzati senza macchina da presa, con suono sintetico disegnato a mano).

STARS AND STRIPES - 35 mm., lunghezza m. 80, sonoro, a colori - Realizzato senza uso della macchina da presa, ma con colonna sonora registrata.

BOOGIE-DOOBLE - Stesse caratteristiche del precedente.

RUMBA - 35 mm. (solo colonna sonora), lunghezza m. 80 - Composizione di suono sintetico (senza visivo), realizzata senza macchina da presa, disegnando direttamente le forme sonore sulla pellicola.

SPOOK - SPORT (in collab. con Mary Ellen Bute) - 35 mm., lunghezza m. 250, sonoro, a colori - Visualizzazione semiastratta della « Danse macabre » di Saint-Saëns.

Soggetti e commenti lirici per film non identificati, prodotti dalla Caravel Films Inc. di New York.

1941-1954 Periodo del National Film Board of Canada.

1941-1943 - MAIL EARLY - 35 mm., lunghezza m. 80, sonoro, bicromatico - Film ad animazione, senza macchina da presa, illustrante la celerità del servizio postale natalizio, commentato da una esecuzione di Benny Goodman di « Jingle Bells ».

V FOR VICTORY - 35 mm., lunghezza m. 80, sonoro, bicromatico - Film ad animazione senza macchina da presa, illustrante i prestiti di guerra, al tempo di una marcia militare.

FIVE FOR FOUR - 35 mm., lunghezza m. 160, sonoro, tricromatico - Film ad animazione senza macchina da presa, illustrante i prestiti di guerra, al tempo di una musica jazz.

HEN HOP - 35 mm., lunghezza m. 120, sonoro, bicromatico - Ad animazione senza macchina da presa, al tempo di una danza contadina.

DOLLAR DANCE - 35 mm., lunghezza m. 180, sonoro, tricromatico - Film ad animazione senza macchina da presa, di propaganda contro l'inflazione; musica di Louis Applebaum, versi di Norman McLaren e Guy Glover.

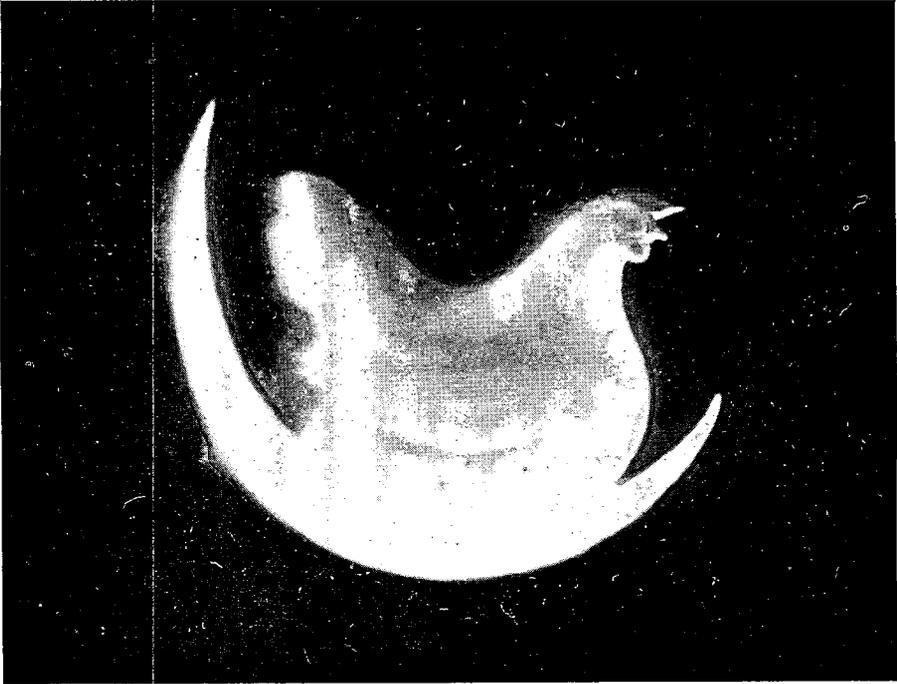
1945 - C'EST L'AVIRON - 35 mm., lunghezza m. 100, sonoro - Film della serie « Chants populaires français », realizzato con la macchina da animazione per conseguire particolari effetti prospettici.

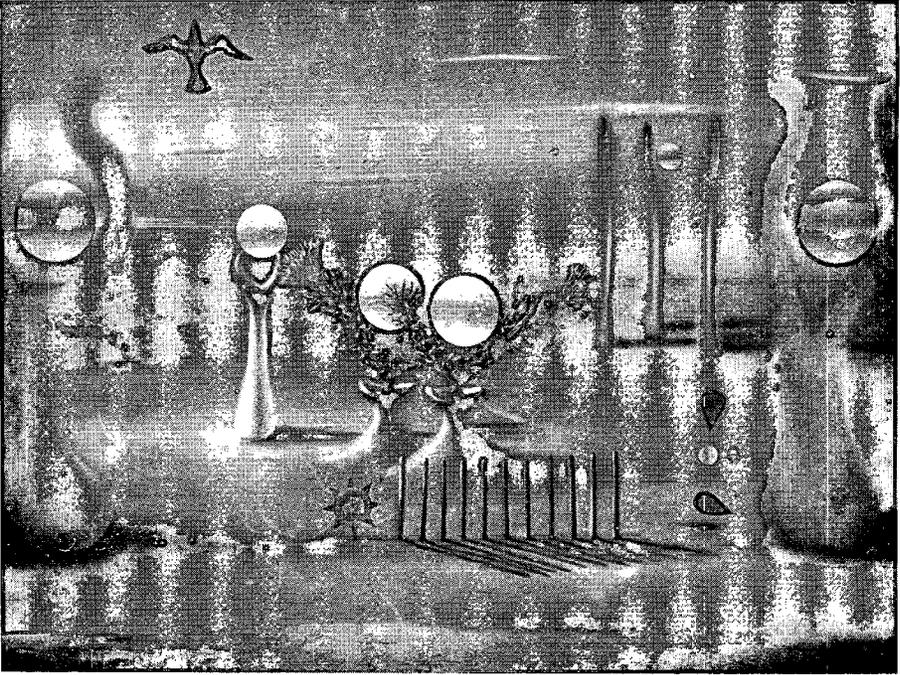
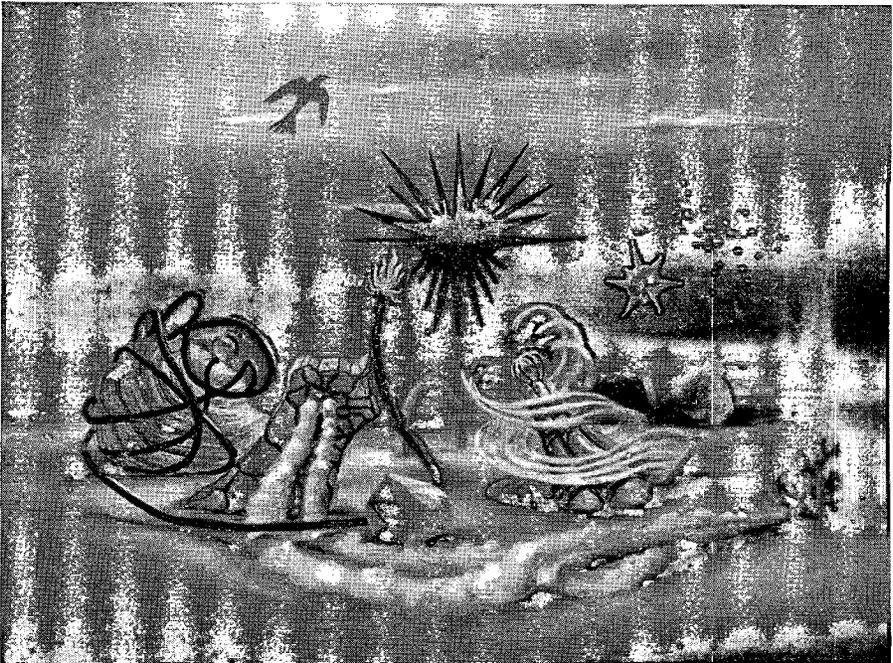
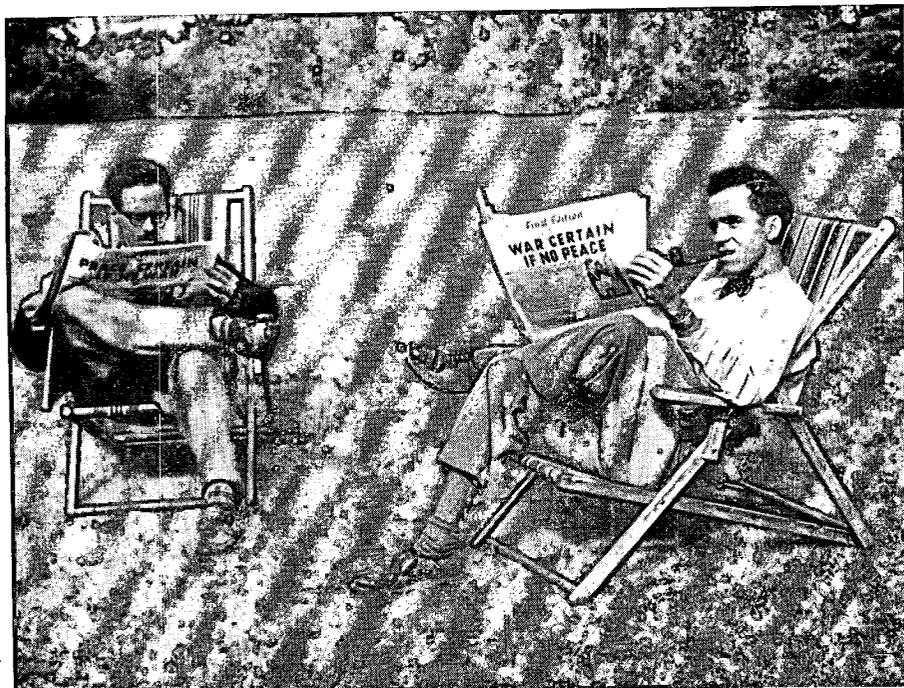
KEEP YOUR MOUTH SHUT - 35 mm., lunghezza m. 100, sonoro - Di propaganda contro la propalazione di notizie militari; animazione e riprese dirette.

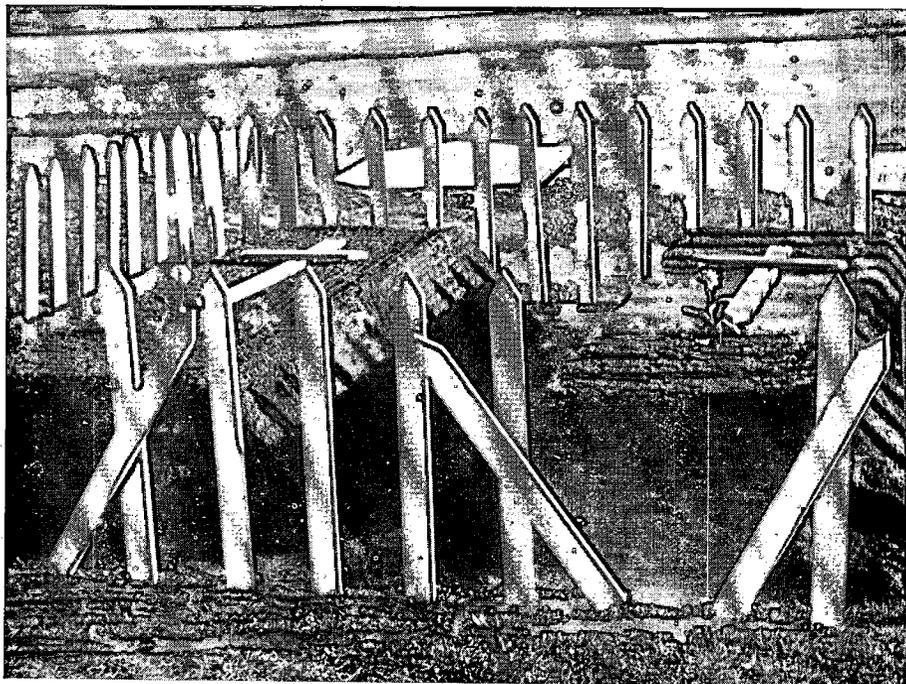
1946 - LA-HAUT SUR CES MONTAGNES - 35 mm., lunghezza m. 100, sonoro - Film della serie « Chants populaires », realizzato con la macchina ad animazione e il « metodo del pastello ».

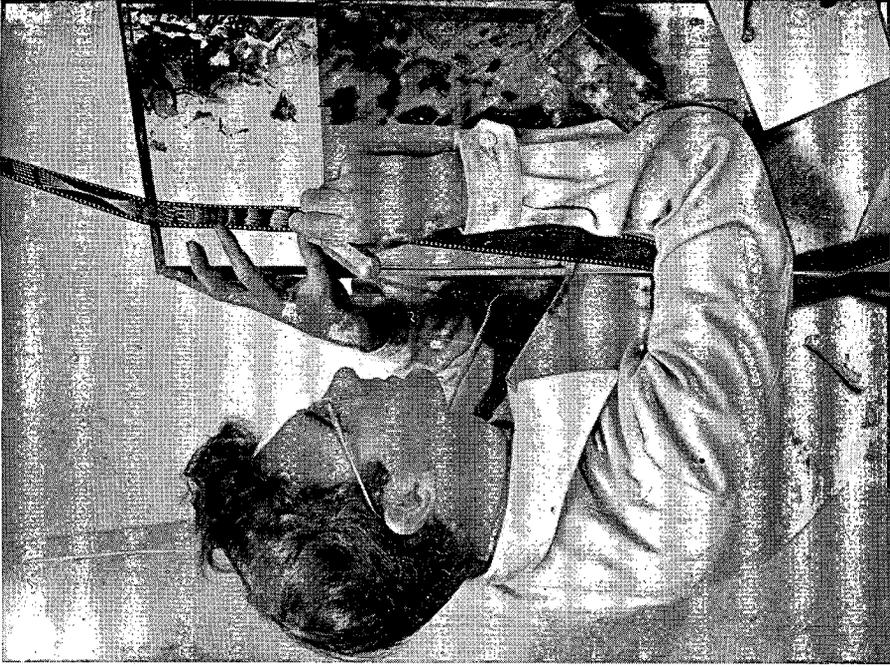
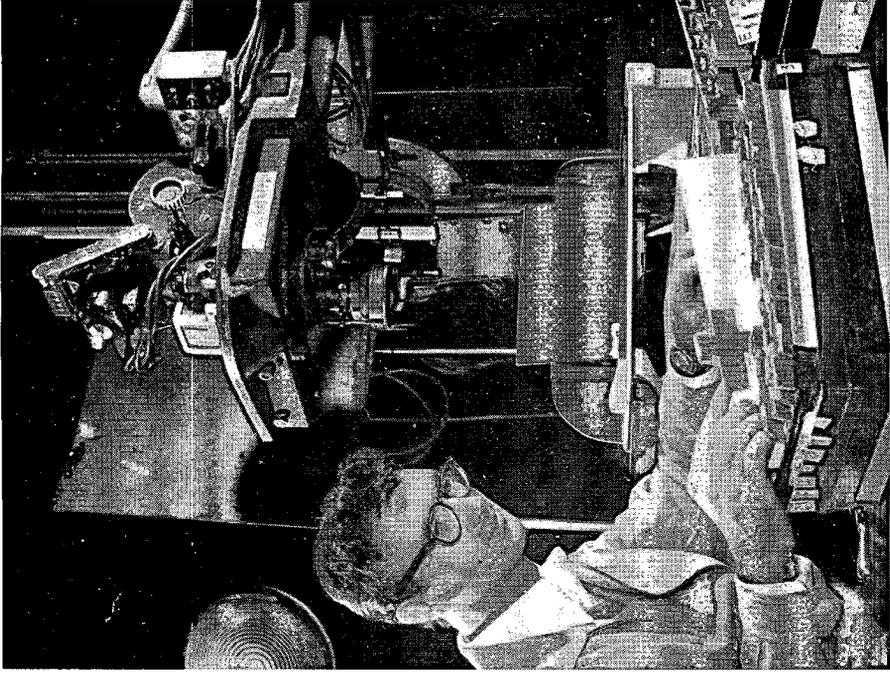
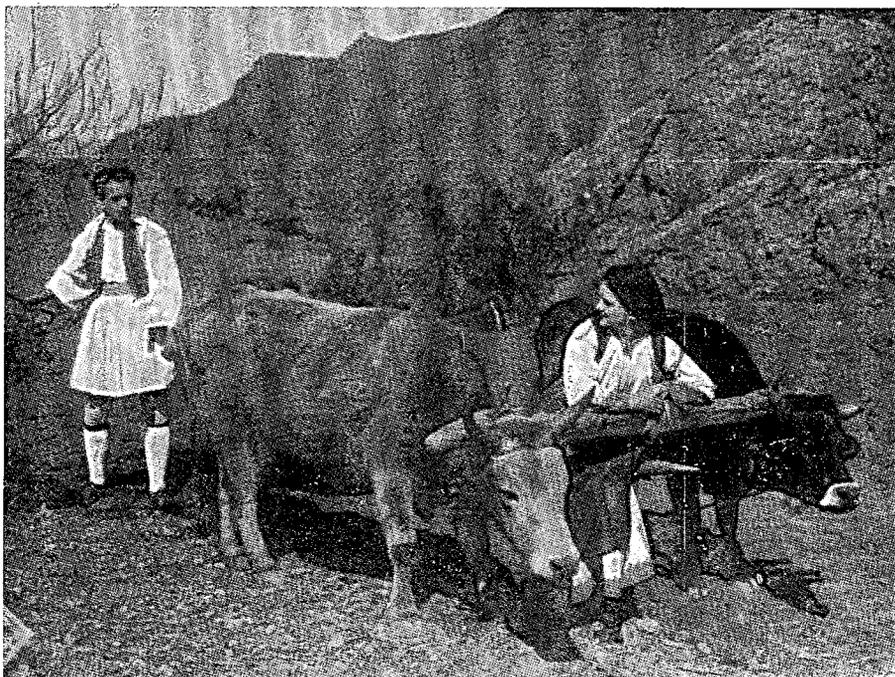
A LITTLE PHANTASY ON A XIX CENTURY PAINTING - 35 mm., lunghezza m. 100, sonoro - Basato su « L'isola della morte » di Arnold Boecklin, realizzato col « metodo del pastello ».

HOPPITY POP - 35 mm., lunghezza m. 80, sonoro, tricromatico - Animazione senza macchina da presa.

1947 - FIDDLE-DE-DEE - 16 mm., lunghezza m. 80, sonoro, stampa in Kodachrome dai disegni originali - Astrazione realizzata senza macchina da presa e senza tener conto della divisione della pellicola in fotogrammi, con accom-

NORMAN MCLAREN: *La poulette grise* (1947)

NORMAN MCLAREN: *Begone Dull Care* (1949)

NORMAN MCLAREN: *Phantasy* (1952)

NORMAN MCLAREN: *Phantasy* (1952)

NORMAN MCLAREN: *Neighbours* (1953)
Inizio del film, con i due vicini ancora ottimi amici

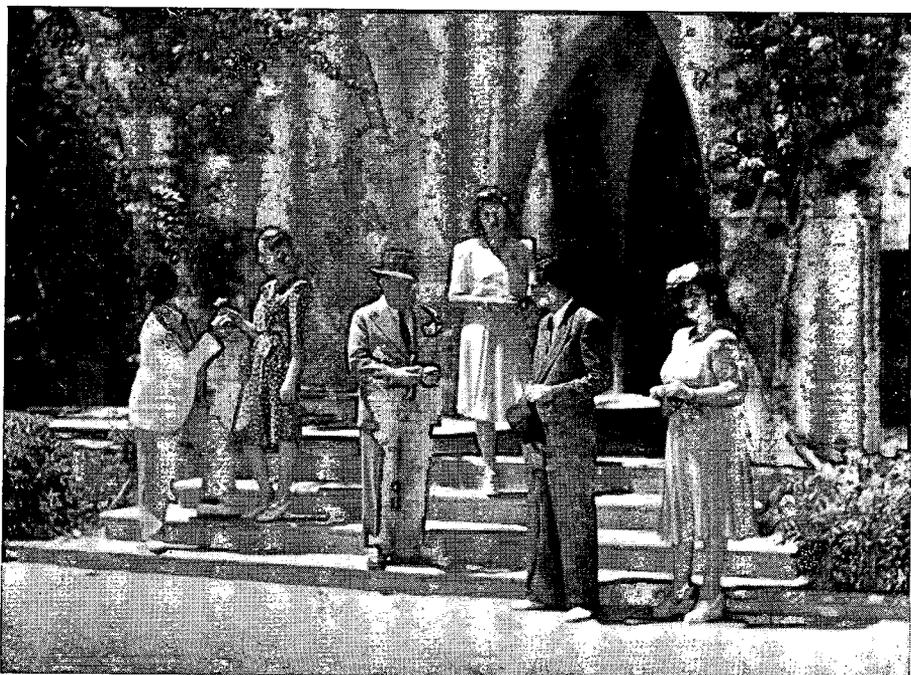
NORMAN MCLAREN: *Neighbours* (1953)
Degenerazione di uno dei due amici in bestia

NORMAN MCLAREN: *Neighbours* (1953)
Inquadratura finale: le tombe

McLaren ha collocato l'attore nella posizione dovuta e corre verso la « camera » di animazione per far scattare il fotogramma

McLaren intento a disegnare direttamente sulla pellicola

McLaren sceglie i cartoncini con il disegno dell'onda sonora, per fotografarli e realizzare direttamente la musica

DEMETRIO GASIADIS: *Astèro o boskopoúla* (Astero la pastorella, 1932)

DEMETRIO GASIADIS: *Astèro o boskopoúla* (Astero la pastorella, 1932)

GIORGIO ZAVELAS: *Ta kirokrotémata* (Gli applausi, 1944)

GIORGIO ZAVELAS: *Ta kirokrotémata* (Gli applausi, 1944)

GASIADIS e FILIPPU: *Anna Roditi* (1947)

GASIADIS e FILIPPU: *Anna Roditi* (1947)

pagnamento della musica « Listen to the Mocking Bird » eseguita da un violinista all'antica.

LA POULETTE GRISE - 16 mm., lunghezza m. 100, sonoro, in Kodachrome - Una canzone canadese accompagnata da immagini a pastello animate.

1949 - BEGONE DULL CARE (in collab. con Evelyn Lambart). - 35 mm., lunghezza m. 300, sonoro, dipinto a mano - La stessa tecnica di *Fiddle-De-Dee*, con accompagnamento di musica jazz eseguita dal Trio Oscar Peterson.

1950 - AROUND IS AROUND - 35 mm., lunghezza m. 300, sonoro, in Technicolor inglese - Animazione stereoscopica astratta con utilizzazione dell'oscillografo a raggi catodici per generare le figure mobili.

1951 - NOW IS THE TIME - 35 mm., lunghezza m. 100, sonoro, in Technicolor inglese. Animazione stereoscopica, in parte realizzata senza macchina da presa.

1952 - A PHANTASY - 16 mm., lunghezza m. 100, sonoro, in Kodachrome - Film astratto, realizzato con la tecnica del pastello; musica per sassofoni e suono sintetico di Maurice Blackburn.

TWO BAGATELLES - 16 mm., lunghezza m. 30, sonoro, in Kodachrome - Due brevissimi film in cui i principi dell'animazione normalmente usati per dar movimento ai disegni vengono impiegati per animare attori reali. Il primo è un breve valzer, « On The Lawn », in cui un ballerino esegue dei passi di valzer lento con accompagnamento di musica sintetica animata; il secondo è una marcia svelta, « In the Backyard ».

1953 - NEIGHBOURS - 16 mm., lunghezza m. 120, sonoro, in Kodachrome - Animazione di attori reali, con musica sintetica ed effetti sonori.

1954 - NIGHT ENCOUNTER - 35 mm., lunghezza m. 200, sonoro, in Kodachrome.

° ° °

Breve storia del cinema greco

Tra i film presentati fuori concorso all'ultima Mostra di Venezia, un certo interesse unito a un senso di lieta sorpresa suscitò il film greco *Magiké Polis* (La città magica) che la critica in genere accolse abbastanza favorevolmente. Due anni or sono, al Festival di Cannes 1953, un altro film greco, *Kiriakàtiko ksípnima* (Risveglio domenicale), ottenne anch'esso non pochi consensi tanto da parte dei critici italiani quanto di quelli stranieri.

La cinematografia greca — totalmente sconosciuta in Europa e fino ad ora, in sostanza, non troppo diversa sul piano della qualità da quelle dei paesi del Medio Oriente: Egitto, Turchia (che costituiscono notoriamente una specie di « zona depressa » nel campo della produzione di film) — ha dato in questi ultimi tempi qualche segno di risveglio, ha cominciato, sia pur faticosamente e in maniera ancora sporadica, a prender quota e a nutrire ambizioni alquanto piú elevate. Riteniamo quindi che possa essere non priva d'interesse per lo studioso italiano una rapida trattazione di carattere informativo sulla storia di questa cinematografia, e un breve esame della sua attuale situazione, considerata sia dal punto di vista industriale e tecnico che da quello artistico.

Alcuni anni or sono un critico italiano, scrivendo del cinema greco e di quello egiziano, affermava che essi dimostrano di trovarsi ancora fermi « ai tempi eroici di Lumière ». Un tale giudizio potrà forse apparire eccessivamente severo, e in ogni caso resta sul piano del generico; ma non si può negare che in linea di massima sia giusto: il cinema greco, difatti, era caratterizzato da una tecnica scadente, dalla mancanza di un genuino linguaggio cinematografico e da una pressoché

assoluta inesistenza di ambizioni artistiche. La quasi totalità dei soggetti era invariabilmente e noiosamente modellata su pochi logori « cliché »; non si discostavano dalle solite sciocche e lacrimevoli storielle della ragazza povera, sedotta ed abbandonata con un figlio tra le braccia, frutto illegittimo di un amore disperato; o dalle grossolane e nel contempo tragiche storie di inverosimili vendette; o ancora, se tentavano il comico, non superavano il livello della farsa banalissima, del genere delle riviste da teatro deteriore.

Quali erano le cause determinanti di una tale sovrabbondanza di cattivo gusto? Molteplici; ma prima fra tutte la volontà degli speculatori, nelle mani dei quali erano le redini della produzione, di conseguire il massimo lucro con la minima spesa possibile, favoriti in ciò dalla notevole richiesta del prodotto nazionale da parte del pubblico, il quale non gradiva troppo i film stranieri in lingua originale (e che erano la quasi totalità, per la mancanza di un'adeguata attrezzatura tecnica per il doppiaggio).

Altro grave motivo, la scarsa preparazione dei tecnici i quali normalmente — salvo rare eccezioni — erano degli improvvisati che avevano conquistato a furia di sforzi eroici, di pazienza e buona volontà un minimo di abilità e di conoscenze tecniche, dato che stabilimenti o teatri di posa erano quasi del tutto inesistenti oppure insufficienti o male attrezzati.

Dal punto di vista artistico le cose non andavano meglio: scarsa conoscenza dei problemi estetici e tecnici di un linguaggio filmico autonomo, che era quasi sempre confuso o identificato con la letteratura fumettistica e le forme piú scadenti di teatro; oppure un bolso cosmopolitismo e l'imitazione banale del peggiore cinema europeo ed americano, il che contribuiva a conferire ai film un sentore di falsità e impediva loro di acquistare per lo meno un'impronta nazionale ben riconoscibile.

E non basta: imperversavano alcune pessime abitudini, indice anch'esse di dilettantismo e della mancanza di una seria concezione del cinema anche come fatto industriale organizzato: capitava spesso che il produttore —il piú delle volte un affarista estraneo al mondo cinematografico e per conseguenza del tutto ignaro dei suoi problemi e delle sue necessità, — concepisse la... nobile ambizione di improvvisarsi anche regista, nonché talvolta soggettista e sceneggiatore; né era raro il caso ch'egli figurasse perfino come protagonista del suo film!

Una tale situazione non completa però il quadro della cinematografia greca degli anni scorsi. Anche in quell'epoca è possibile rinvenire qualche tentativo non trascurabile di affrontare il problema del cinema su un

piano di serietà e di ambizioni artistiche che, se pure sporadico e raramente riuscito, non fu certo infruttuoso poiché valse a porre le premesse per un piú energico slancio in avanti, quale quello a cui oggi è dato assistere e di cui le recenti mostre internazionali hanno fornito le prime testimonianze.

Il primo tentativo di produrre delle pellicole cinematografiche in Grecia ebbe luogo durante il 1906, in occasione dei Giochi Olimpici che si svolsero ad Atene. Alcuni stranieri, specialisti in materia, assistiti da elementi greci, effettuarono delle riprese delle manifestazioni. Ma la cosa non ebbe seguito, poiché i pochi elementi greci non furono in grado, una volta rimasti soli, di inaugurare un'attività costante e duratura.

Nel 1911 si rinnovarono i tentativi. Questa volta con l'aiuto del corrispondente ad Atene della nota Casa cinematografica francese di allora, la « Pathé Frères ». Nel 1913 vennero costituite alcune società cinematografiche la cui produzione consistette in alcuni cortometraggi a soggetto e in brevi pellicole di attualità.

In quegli anni, nelle sale cinematografiche si proiettavano ancora le famose fantasmagorie di Méliès o i brevi documentari di Lumière, che, se producevano una impressione sul pubblico, interessandolo e a volte entusiasmandolo, lasciavano del tutto indifferenti gli intellettuali, la considerazione dei quali verso la nuova forma di spettacolo era in tutto corrispondente al noto giudizio di Duhamel, che aveva definito il cinema « piacere da iloti ». Un vero e proprio impulso produttivo non si cominciò ad avere in Grecia prima del 1920. Fu in quegli anni che vennero costituite le prime società cinematografiche, la « Dag Film » e la « Pallas Film », le quali ambirono a qualche seria pretesa di rappresentare la « settima arte » in Grecia.

Ma la produzione restava pur sempre limitata a mediometraggi o a film documentari: il primo lungometraggio a soggetto apparve solamente nel 1925; s'intitolò *Tès moiras Tàpopaidi* (Il figlio del destino), e fu diretto da M. Vratsànos: il titolo dice tutto.

Due anni dopo, nel 1927, cominciarono ad esser prodotte alcune pellicole semi-sonore ed in un tempo successivo — ma molto in ritardo rispetto ad altri paesi — anche parlate. Il primo film greco sonoro e parlato fu *O kakòs dromos* (La cattiva strada, 1932) di Ertogrul, su soggetto dell'accademico Paolo Nirvana: un film piuttosto melodrammatico e indulgente al piú lacrimoso sentimentalismo, realizzato però con una certa cura e inconsueta serietà, in collaborazione tra la « Olympia Film » di Atene e la « Ipek Film », una ditta turca di Istambul. La

tendenza alla teatralità ebbe moto in questo periodo di trarre maggiore impulso dall'introduzione dell'elemento sonoro, per cui i film greci non si discostarono per molti anni da una formula di vero e proprio teatro fotografato, sul genere del « film d'art » francese 1908, con in piú la parola, o meglio fiumi di parole. Tuttavia non manca qualche esempio fornito di un minimo di valore e di dignità artistica: e vale la pena di ricordare qui la fervente attività dei fratelli Gasiàdis dai quali venne in questi anni un notevole impulso al cinema greco: *Prometéus Desmòtes* (Promoteo, 1929), *Eros kai kúmata* (Amore e onde, 1929) e soprattutto *Astéro i boskopúla* (Astero la pastorella, 1932), sono tre opere fornite di qualche genuina qualità cinematografica e di evidenti, anche se non compiutamente espresse, ambizioni artistiche.

Astero la pastorella, come annuncia in francese un programma dell'epoca, era un *idylle pastorale, le premier film grec édité en France.* La regia era di Demetrio Gasiàdis, il soggetto dell'accademico Paolo Nirvana, e fra gl'interpreti si potevano annoverare alcuni dei piú famosi attori del tempo: Veákis, scomparso pochi anni or sono e che fu attore teatrale di gran fama, Alíki, anch'essa attrice celebre, Mussúris ed altri, tutti provenienti dal teatro. Il film narrava la storia patetica di Astéro, ragazza povera che, rimasta priva dei genitori; viene accolta nella casa di un ricco e vecchio proprietario, ch'era stato amico del padre, e qui adibita a umili lavori. Il vecchio ha un figlio, e ben presto fatalmente l'amore nasce tra i due giovani. Il vecchio è accanitamente contrario a questa relazione, e la ragazza, per non turbare la pace familiare dell'amante, sacrifica il proprio amore e si rassegna a sposare un contadino. Questi però muore ben presto in un incidente; la donna, disperata, si trascina su per le montagne, in una solitudine angosciosa che, unita al sempre piú assillante desiderio dell'amato, la porta lentamente alla pazzia. Cosí la ritrovano il giovane Timio e il vecchio genitore, il quale, conosciuto il tragico destino della donna e preso dal rimorso, si è unito a lui nelle ricerche. Ricondotta a casa, confortata da cure amorevoli e dalla vicinanza della persona amata, Astero riacquista lentamente la ragione, e s'intende che vivrà felice e serena accanto all'amato Timio.

Abbiamo voluto raccontare per esteso la trama di questo film per dare un'idea del livello a cui si trova la cinematogragrafia greca in questi anni, dell'ingenuità dei suoi assunti, della melodrammaticità imperante.

Tuttavia la realizzazione era assai curata e non priva di pregi: piú che la vicenda, con i suoi prevedibili sviluppi drammatici, piacque e interessò in Francia, dove il film fu presentato, ...*l'étude des moeurs et habitudes des bergers grecs avec l'émigration des troupeaux, l'hiver-*

nage, et sourtout ce mariage rustique si éclatant d'une joie saine avec son naïf orchestre et ses danses au mouvement endiablé. In Grecia, naturalmente, il film conobbe un successo memorabile.

E' opportuno a questo punto menzionare un'altra figura di pioniere del cinema greco: il veterano Madràs, che fin dai tempi del muto aveva svolto un'intensa attività di produttore, regista, sceneggiatore e attore. Figura ormai mitica, il vecchio Madràs è vivo ancor oggi e risiede ad Atene, ultimo superstite di un mondo lontano: è una figura strana, commovente e patetica che sembra venuta fuori da una vecchia stampa ottocentesca. Nella sua lunga carriera non sono molte, forse, le opere meritevoli di qualche attenzione; ma proprio in questi anni dei quali ci stiamo ora occupando, corrispondenti ai primi tentativi di cinema sonoro, egli legò il suo nome a due film che fecero epoca nello squallore della vita quotidiana della cinematografia greca: *Maria Pendagiótissa,* (1930) e *O mágos tès Atenas* (Il mago di Atene, 1931).

Il primo, realizzato con abbondante spiegamento di mezzi, voleva rappresentare una specie di poema epico nazionale, ed esaltare la gloriosa rivoluzione del 1821, durante la quale il popolo greco, sotto la guida di Alessandro Ipsylanti e con l'aiuto delle democrazie occidentali, aveva scosso il giogo turco e posto le premesse per l'acquisto della piena indipendenza. Il film, farraginoso e confuso, si avvaleva di un grande impiego di masse: tremila « fustanelàdes », cioè fanti della vecchia guardia reale, cannoni e armi di ogni genere, nonché, s'intende, abbondante profusione di cartapesta.

Il secondo non fu da meno del primo, quanto al chiasso e alla confusione. A detta di un critico greco *...era un po' a colori, un po' sonoro, un po' musicale e un po'... roba da matti!* [1]. Tuttavia i film di Madràs — dei quali esistono numerosi frammenti e residui sparsi qua e là presso vari proprietari — conservano indubbiamente, oggi, un loro valore di documento e un significato storico senza dubbio considerevole.

Di quel medesimo periodo è *Dafnis kai Kloe* (Dafni e Cloe, 1931-32), diretto da Oreste Laskos sulla base del classico racconto di Longo Sofista. Inizialmente muto, il film fu postsonorizzato con la giustapposizione di una sola colonna musicale, e in tali vesti girò parecchi paesi europei. Opera di impostazione allegorica e di gusto formalistico, cui particolarmente conferiva una fotografia estetizzante e decadente, il film mirava ad ottenere un certo ritmo cinematografico, e a raggiun-

---

(1) K. Jotis: *La produzione cinematografica greca e il suo sviluppo,* in « Kinematograficòs Astìr », Atene, 1953.

gere un clima poetico, facendo unicamente ricorso alla visività delle immagini e cercando di attuare una specie di « musique des yeux » secondo l'espressione di Germaine Dulac. Tentativo indubbiamente apprezzabile, ma che certo non realizzava appieno il suo assunto.

Gli anni che seguirono, fino allo scoppio del conflitto mondiale, costituirono per la cinematografia greca un periodo di assoluta insipienza, caratterizzato dalla mancanza di ogni serio tentativo non solo di organizzare un'industria efficiente, ma anche semplicemente di proseguire sulla strada degli anni precedenti, durante i quali bene o male qualche film non del tutto spregevole era stato realizzato, ed era riuscito anche a interessare i pubblici stranieri. Passata la breve euforia degli anni fra il '30 e il '32, quando l'introduzione del sonoro e il conseguente problema della comprensione dei dialoghi pareva dovesse favorire un rapido incremento della produzione nazionale, la situazione tornò ben presto a adagiarsi sulle posizioni di un tempo, quelle cioè dell'abulia e dell'assenteismo quasi assoluto. Il mercato greco continuò ad essere saturato dal prodotto straniero, in massima parte nordamericano, e il pubblico fu costretto, anche se di malavoglia, a subire gl'incomprensibili dialoghi in lingua originale e le fastidiose quanto insufficienti didascalie sovrimpresse. Continuò, sí, ad esistere in quegli anni — e a conoscere anche una relativa prosperità — tutta una sottoproduzione nazionale, ad uso dei pubblico piú incolti e restii ad accettare i film stranieri parlati: ma si trattava di un tipo di film assolutamente inferiore, privo di quel minimo di requisiti anche di sola pulizia tecnica e dignità di confezione che potrebbe consentirne un rapido esame. La produzione di tali opere era concentrata nelle mani di alcuni affaristi assolutamente privi di scrupoli, i quali racimolavano qua e là in modo pittoresco e avventuroso quanto occorreva per mettere assieme due ore di spettacolo di basso costo: attori improvvisati o guitti falliti, giovani spostati o velleitari, gente insomma che costasse poco piú che niente. D'altro canto i registi — se si può attribuir loro tale qualifica — del tutto ignari dei problemi cinematografici, cercavano immancabilmente di valorizzare le loro opere chiamando in causa a un certo punto, a torto o a ragione, gli splendori dell'antichità classica: cosí che a un bel momento della narrazione erano d'obbligo alcune vedute del Partenone o dell'Acropoli, in una serie d'inquadrature « suggestive » cioè sbilenche e zoppicanti, rese ancora piú tristi dall'insufficienza tecnica delle macchine da presa e dalle pellicole impiegate.

Un altro elemento fondamentale, garanzia di successo presso i pubblici popolari, era l'inserzione in questi film di canzoni in voga, le « rebética », per lo piú di tipo equivoco e inserite in scene di taverna, con tutto un contorno di particolari eccitanti e bassamente suggestivi.

Questa in generale la situazione del cinema greco per circa dieci anni, corrispondenti proprio al periodo in cui la cinematografia sonora si andava affermando in tutti i paesi del mondo su basi saldamente industriali e perveniva in molti casi ad autentici e indiscussi risultati d'arte.

Un considerevole risveglio, accompagnato da un certo sforzo di miglioramento della qualità e da qualche tentativo artistico degno di considerazione cominciò ad aversi verso il 1942, in pieno periodo bellico e sotto il regime di occupazione. Del 1942 appunto è *E fonè tes cardias* (La voce del cuore), diretto da Demetrios Joanopulos, un film che nel narrare una storia romantica riusciva a conseguire un certo clima poetico: la narrazione si svolgeva in maniera tecnicamente corretta e anche la recitazione appariva abbastanza fusa e calibrata, lontana da ogni improvvisazione dilettantesca. *Ta keirocrotémata* (Gli applausi, 1943), realizzato poco dopo con la regia di Giorgio Zavélas, raccontava in chiave poetica, ma senza eccessive sdolcinature, la vicenda di un attore, già idolo del pubblico e divo famoso, passato poi nel dimenticatoio e ridottosi a sognare i trionfi di un tempo. Invitato di nuovo, vecchio e sfiduciato, ad apparire su un palcoscenico, la commozione lo vinceva, ed egli moriva sulla scena. Un po' la vicenda di Calvero, ma senza, naturalmente, tutte le implicazioni di ordine poetico del film di Chaplin. Il film piacque molto, anche perchè il pubblico riconosceva un po' in quella storia la biografia del protagonista medesimo del film, l'attore e compositore Attik, figura assai nota ed amata del teatro greco, una specie di trovatore popolare che aveva condotto una vita per molti versi analoga a quella del personaggio ch'era stato chiamato a impersonare sullo schermo.

Marínos Kontáras (1946) di Giorgio Zavélas rievocava in forma epica e non senza un sostenuto vigore che si accendeva talvolta di poesia le gesta semileggendarie di un patriota-pirata del secolo XIX, combattente per la libertà e l'indipendenza della patria.

Un'opera di carattere patriottico fu *Anna Rodíti* (1947), diretto dal veterano M. Gasiàdis; diversamente dal precedente, questo film non assunse intonazioni epiche, ma accentuò invece i caratteri drammatici della vicenda, inserendo in essi elementi di folclore popolare.

Di diverso genere fu un film del 1948, che si raccomanda al ricordo non tanto per il suo effettivo valore artistico quanto per la novità della sua impostazione e per il tentativo, evidente in esso, di evadere dagli schemi consueti, melodramma o epopea patriottica, per affrontare un tema meglio aderente a una realtà quotidiana e storicamente individuata. Questo film fu *To pikró psomí* (Il pane amaro) diretto da Gri-

gorios Grigoriu; si trattava di un'opera ancora acerba e piena di squilibri, ma tuttavia suggestiva per certe doti di tenerezza, per la delicata sensibilità e l'autentico calore umano da cui essa era pervasa.

Altre opere di questi ultimi anni, corrispondenti come si è detto a un periodo di risveglio produttivo e di sforzi apprezzabili anche se non sempre felici per elevare il livello qualitativo della produzione nazionale, meritano non piú che una brevissima menzione.. I titoli sono: *Teleutáia Apostolè* (L'ultima spedizione, 1949) di Ziforos, *Diagoghè Medén* (Zero in condotta, 1949) di Filippu e Gasiàdis, *O Metístakas* (L'ubriacone, 1950), di Zavélas, *Xipólito Tagma* (Battaglione senza scarpe, 1952). di Greg Talas, e pochi altri. Si tratta di film che hanno essenzialmente un valore di testimonianza, di conferma della possibilità per il cinema greco di una sua vita propria, ristretta certo e senza grosse ambizioni, ma comunque utile per offrire al pubblico qualcosa di vivo e genuino, di tipicamente nazionale che, senza contrapporsi al cinema d'importazione, si affianchi ad esso surrogando quegli elementi e quei motivi d'interesse ch'esso, per ragioni tecniche, psicologiche, ambientali non è in grado di fornire. Negli ultimi anni, appunto, è parso che finalmente produttori e registi, convintisi della necessità e della convenienza di seguire tale strada, abbiano cominciato a dedicare maggiore attenzione e piú serio impegno alla propria attività, conferendole quel minimo di solidità organizzativa e di correttezza tecnica indispensabili per svolgere un lavoro proficuo e duraturo. D'altro canto, anni di esperienze sia pure sporadiche e a volte dilettantesche hanno portato un numero considerevole di cineasti alla conquista di un sufficiente mestiere, al possesso disinvolto di un linguaggio cinematografico chiaro e moderno. Oggi in Grecia si producono film che riescono a suscitare il pieno consenso del pubblico soddisfacendo esigenze non di mera spettacolarità, pur se si tratta in massima parte di opere inadeguate a varcare i limiti del mercato interno per entrare in competizione con la produzione internazionale.

Anche sul piano della quantità — che ha pure la sua importanza per una cinematografia che ambisca a organizzarsi su basi solide e durature — l'industria cinematografica ellenica si avvia a conseguire risultati notevoli. Negli ultimi anni è stata raggiunta una quota produttiva di venticinque-trenta film annui, distribuiti tra numerose case. Fra queste importante è la « Anzervos Film » fornita di stabilimenti propri modernamente attrezzati e di un complesso di tecnici esperti e capaci; nel 1954 la Anzervos ha prodotto due film, e altri due ne ha posto in cantiere. Anche la Finos dispone di stabilimenti proprii, e nell'anno scorso ha realizzato due film; la Novak, anch'essa dotata di un teatro di posa, ne ha realizzato uno. Piú ricca la produzione della

Millas: tre film, tra i quali il notevole *Kiriakático Xipnima* (Risveglio domenicale). Altre case che hanno dimostrato una notevole serietà e compiuto un coraggioso sforzo di elevamento del livello produttivo sono la Fer Film, la Sabatakos-Magnatis Film, La Spenzos, la Rex, la Buduris, la Damiras, la Drimaropulos e altre.

Una iniziativa, che sarebbe sommamente opportuna e suscettibile di apportare nuova linfa vitale nel giovane e ancora immaturo organismo della cinematografia greca, sarebbe senza dubbio quello delle co-produzioni, da realizzarsi con paesi dotati di piú rilevanti possibilità industriali e di un piú elevato livello qualitativo; co-produzioni che, salvando, s'intende, il carattere tipicamente nazionale dei film da realizzare, consentisse loro, grazie all'apporto di tecnici e artisti piú maturi e preparati, e di attrezzature tecniche piú perfezionate, un miglioramento nella cifra media della qualità. Questo appare oggi essere l'orientamento di alcuni produttori, e pur se non son poche le difficoltà da superare, trattative in tal senso sono state avviate recentemente con la Jugoslavia e con l'Italia.

Molte cose, indubbiamente, mancano ancora alla cinematografia greca. A parte la scarsezza di elementi preparati tecnicamente e dotati dal punto di vista artistico, e soprattutto giovani, che possano sostituirsi agli anziani « pionieri », degni quanto si vuole di riconoscenza e rispetto ma inevitabilmente legati ai vecchi schemi e alle inadeguate concezioni dilettantistiche e improvvisatrici, quello di cui particolarmente si avverte l'urgenza è la formazione di una coscienza culturale, di una preparazione critica ed estetica che formi l'« humus » feconda da cui possano germinare frutti apprezzabili. Occorre che i cineasti greci — e non essi soltanto, ma anche i rappresentanti della critica e del pubblico piú qualificato, i giovani in particolar modo — si dedichino a un approfondito studio degli elementi fondamentali del linguaggio cinematografico operando un suo inquadramento estetico e culturale. Purtroppo in questo campo si è fatto molto poco finora. Esiste, sí, qualche associazione culturale che cura le proiezioni di vecchi film, di « classici » come il *Caligari* o il *Potemkin*, promuove dibattiti, conferenze, discussioni sui piú vivi ed attuali problemi di tecnica e di estetica. Esiste anche una critica cinematografica che assolve in maniera dignitosa il suo compito d'informazione e di formazione critica, su quotidiani e su riviste di varia cultura. Ad Atene funziona anche una scuola cinematografica, la Anotéra Scholí Kinematográfu, riconosciuta dallo Stato, tra i cui insegnanti figurano alcuni dei piú noti cineasti greci. Tuttavia mancano quasi completamente le pubblicazioni specializzate — riviste di alti studi cinematografici o di divulgazione, nonché libri di tecnica, storica ed estetica del film —; anche le tra-

duzioni in greco di opere straniere ormai note in tutto il mondo sono estremamente scarse. Le uniche pubblicazioni che escano con continuità sono bollettini a carattere statistico e informativo, o addirittura pubblicitario (« Kinematograficòs Astír », « Bollettino dell'agenzia di stampa del cinema greco ») la cui diffusione, d'altronde, è ovviamente limitata agli ambienti delle categorie interessate alla produzione o distribuzione di film.

Infine, manca una legislazione adeguata che, sulla falsariga di quanto avviene in quasi tutti i paesi d'Europa, attui una forma di protezione e di tutela della produzione nazionale, la quale si trova quindi a dover sopportare con le sue sole fragili forze il peso massiccio della concorrenza straniera.

Non è inesatto affermare che il cinema greco acquista un rilievo di carattere internazionale, offrendosi per la prima volta alla considerazione dei critici europei, con i due film ai quasi si è accennato in principio, e sui quali, a chiusura di queste brevi note, riteniamo opportuno dare qualche ragguaglio di carattere assolutamente informativo: *Kiriakático Xípnima* (Risveglio domenicale) e *Maghikè Pólis* (La città magica).

Il primo, prodotto dalla Millas Film nel 1953, fu accolto abbastanza favorevolmente tanto al Festival di Cannes quanto a quello di Edimburgo, pur se non si mancò di rilevare la mancanza in esso di un'autentica originalità, e l'insistenza dell'autore in soluzioni espressive chiaramente derivate da illustri modelli. Il regista, Kakoyannis, è poco meno che quarantenne, e ha vissuto a lungo in Inghilterra svolgendo attività teatrale. Di cinema cominciò a occuparsi da dilettante, senza quindi compiere uno specifico tirocinio. Dopo un breve soggiorno a Hollywood è tornato in patria, dove gli è stata affidata la realizzazione di *Risveglio domenicale*, che è quindi il suo primo film di lungometraggio. Il film narra l'avventura di una ragazza alla quale vengono rubati gli abiti mentre fa il bagno, e le sue peripezie per recuperare un biglietto di lotteria vincente molti milioni, sottrattole appunto assieme agl'indumenti. Tutto alla fine si risolve lietamente, con il matrimonio tra la fanciulla e l'ultima persona entrata in possesso del famoso biglietto, un giovane e povero musicista.

Anche *La città magica*, apprezzato l'anno scorso a Venezia dove fu presentato fuori concorso — a causa di un ritardato arrivo della copia non potè partecipare alla competizione ufficiale — è opera di un giovane esordiente, Kúndurus, che ha dedicato alla sua preparazione due anni di attività. Il soggetto e la sceneggiatura sono opera

di una giovane scrittrice greca, Margherita Limberaki. Si tratta di una opera che deliberatamente si scosta dagli schemi narrativi e dai modi espressivi consueti al cinema ellenico, per cercar di conseguire un clima poetico attraverso un procedimento che in certo qual modo può definirsi neorealistico, fatto di osservazioni autentiche e genuine su un certo ambiente e su dei personaggi precisamente individuati. *Doti principali di* Magiké Pòlis — scrive Emidio Saladini [1] — *sono appunto il sapore genuino e la fresca spontaneità. I personaggi, schietti e sinceri, suscitano immediatamente nello spettatore simpatia e comprensione. Disadorni come la vita quotidiana non vi è nulla in essi di cerebrale e di costruito e anche le loro passioni, il loro erotismo spesso impudico, i loro conflitti sono elementari.*

Il film ha suscitato la riprovazione di alcuni ambienti greci di bempensanti, i quali gli han rimproverato la sua crudezza, la coraggiosa e non ipocrita rappresentazione della vita che si svolge in un quartiere povero di Atene, dove da molti anni vivono in promiscuità numerosi profughi della guerra greco-turca del 1922. E' inutile star qui a rilevare l'infondatezza di tali accuse, che vorrebbero assurdamente far identificare un mondo rappresentato artisticamente con quella che può essere la realtà obiettiva delle cose, la quale in ogni caso non risulta affatto lesiva della « dignità » nazionale, anzi la esalta nella sua serena capacità di saper mettere a nudo certe sue piaghe e additare il modo per eliminarle. Del resto, a testimonianza della validità dl film, che davvero sembra schiudere una nuova via per la cinematografia ellenica, sta il successo incontrato dal film presso la critica internazionale, e il buon esito anche commerciale ottenuto in quei paesi dove recentemente è stato distribuito nei circuiti commerciali.

Questo è il giovane cinema greco; privo di titoli nobiliari, mancante di una solida tradizione, ancora acerbo e immaturo né ancora ben determinato nel cammino da percorrere in avvenire. Nella nostra breve e schematica trattazione abbiamo cercato di delinearne rapidamente il profilo, individuarne le caratteristiche, indicarne le possibilità future. L'augurio che si può formulare per esso — ed è un augurio che alcuni segni tangibili fan ritenere non del tutto velleitario, ma fondato su qualche solida ragione — è che in un tempo non troppo lontano esso riesca a conquistarsi un posto dignitoso nel concerto delle altre cinematografie europee, e a far sentire in esso un suo peso culturale e artistico.

Giorgio Giacomo Disis

---

(1) Emidio Saladini: *I film fuori concorso*, in « Bianco e Nero », XV, 8, agosto 1954.

Filmografia essenziale

1925 - TES MOIRAS TAPOPAIDI *(Il figlio del destino)* - *Produzione:* Asty Film - *Regia:* M. Vratzànos - *Fotografia:* Posef Hep.

1929 - PROMETHEUS DESMOTES *(Prometeo)* - *Produzione:* Dag Film - *Regia e fotografia:* Demetrios Gasiàdis - *Attori:* Miranda Theocàri, Tsakíris, Deudramìs.

EROS KAI KUMATA *(Amore e onde)* - *Produzione:* Dag Film - *Regia e fotografia:* Demetrios Gasiàdis - *Attore:* Tsakíris.

1930 - MARIÀ PENTAGIOTISSA - *Produzione:* Aiax Film - *Soggetto e regia:* Madràs - *Attori:* Madràs, Pupelína, Veákis.

1931 - O MAGOS TES ATHENAS *(Il mago di Atene)* - *Produzione:* Aix Film - *Soggetto e regia:* Madràs - *Fotografia:* Zanéttis - *Attori:* Madràs, Pupelína.

1931-32 - DAFNIS KAI KLOE *(Dafni e Cloe)* - *Produzione:* Astro Film - *Soggetto e regia:* Oreste Làskos - *Fotografia:* Meranídes - *Attori:* Lucia Matlí, Apollone Marsía.

1932 - O KAKOS DROMOS *(La cattiva strada)* - *Produzione:* Olimpia-Ipek Film - *Soggetto:* Paolo Nirvànas - *Regia:* Ertógrul - *Attori:* Kotopúli, Kenéli, Logothetídis, Papás, Myrát, Gavriilídis.

ASTERO E BOSKOPOULA *(Astero la partorella)* - *Produzione:* Dag Film *Soggetto:* Paolo Nirvànas - *Attori:* Veákis, Alíki, Mussúris, Tsakíris.

1942 - E FONE' TES KARDIAS *(La voce del cuore)* - *Produzione:* Finos Film - *Regia:* Demetrio Joanópulos - *Attori:* Veákis, Horn, Kety Pànu.

1944 - TA KIROKROTEMATA *(Gli applausi)* - *Produzione:* Novak Film - *Regia:* Giorgio Zavélas - *Musica:* Attik - *Attori:* Attik, Ginette Lacage, Horn, Stauropúlu.

1947 - MARINOS KONTARAS - *Produzione:* Novak Film - *Soggetto:* Argíris Eftaliólis - *Regia:* Giorgio Zavélas - *Attori:* Mános Katrákis, Konstantopúlu, Janakós.

ANNA RODITI - *Produzione:* Anzervos Film - *Regia:* Gasiàdis e Filippu - *Attori:* Koustantàras, Pànu.

1948 - TO PIKRO' PSOMI' *(Il pane amaro)* - *Produzione:* Dadíras - *Soggetto:* Cristinaki - Musica Kunàdis - Attori: Alkis Pápas, Ida Cristinaki Zafíriu, Floros.

1949 - TELEUTAIA APOSTOLE' *(L'ultima spedizione)* - *Produzione:* Finos Film - *Regia:* Ziforos - *Attori:* Juli, Zóias, Diamantópulos.

1950 - O METHUSTAKAS *(L'ubriacone)* - *Produzione:* Finos Film - *Regia:* Zavélas - *Musica:* Hazidàkis - *Attori:* Makrís, Horn, Koustantopúlu.

1953 - XIPOLITO TAGMA *(Battaglione senza scarpe)* - *Produzione:* Buduris - *Regia:* Talas Greg - *Musica:* Teodoràkis Míkis - *Attori:* Kostí Vulgari, Kròsos, Sakùr, Férmas, Frangedákis.

KURIAKATIKO XIPNIMA *(Risveglio domenicale)* - *Produzione:* Millas Film - *Regia:* Kakojánis - *Musica:* Reinter - *Attori:* Lambetti, Horn, Papageorgiu, Notarà, Kavadia.

1954 - MAGHIKE' POLIS *(La città magica)* - *Soggetto e sceneggiatura:* Margherita Limberákis - *Regia:* Nicolas Kundurors - *Musica:* Hazidákis - *Attori:* Fúndas, Papageorgiu.

* * *

E. A. Poe e il cinema

Il cinema americano, ordinariamente propenso ad attingere con una certa facilità alle fonti del patrimonio letterario europeo, (da Victor Hugo a Shakespeare, da Alessandro Dumas a Robert Louis Stevenson, da Tolstoi a Pirandello) si ispira con una certa reticenza e solo di rado ai proprii classici.

Non è nei nostri intenti, qui, esaminare le cause di simile atteggiamento e, come introduzione ai propositi che seguiranno, stimiamo opportuno rilevare, marginalmente, che sin dalle sue origini il cinema statunitense si è posto costantemente all'infuori di ogni realtà che non fosse stata in precedenza rielaborata ai fini di escludere da essa qualsiasi particolare che, agli occhi d'una opinione pubblica racchiusa nell'ambito dell'infantilismo piú conformista o meglio dell'« escapismo » piú roseo e gradevole, potesse suscitare impressioni e commenti di natura contraria ai precetti lungamente inculcati attraverso lo schermo.

E ciò non solo nei confronti di certi particolari problemi sociali, politici od economici, ma anche di ogni personalità artistica che, nelle sue opere, abbia rappresentato o creato un'universo diverso, per molti motivi, da quello conformistico esibito dalle immagini cinematografiche.

Hollywood ha regolarmente tradito Faulkner, Dos Passos, Steinbeck, Caldwell e Fitzgerald, mentre ha tralasciato scientemente nell'oblio tutti quei narratori e poeti, anche se in numero non rilevante, la cui riconosciuta classicità, o quanto meno il valore indiscusso delle loro opere rendeva difficile arrogarsi certe licenze e, conseguentemente, richiedeva un certo grado di maturità da parte tanto dei creatori di film, quanto del pubblico. Cosí è solo ultimamente che Henry James è stato accolto sullo schermo, mentre Hawthorne, Melville, Mark Twain e lo stesso Jack London, quello vero e non quello che ispira i produttori di film di serie C, attendono ancora di venire scoperti per essere a loro volta, presumibilmente, spogliati e traditi.

Il caso di un Edgar Allan Poe è, in tale stato di fatto, singolarmente interessante in quanto che, a distanza di anni, le sue opere hanno ispirato, con pari entusiasmo, tanto i pionieri quanto i cineasti dilettanti o d'avanguardia, riscuotendo pari interesse presso i consueti mestieranti.

In sé e per sé l'opera narrativa poetica di colui che, iniziatore del simbolismo letterario, padre del romanzo poliziesco e d'anticipazione, rimane l'unico poeta del Terrore, è, nei suoi motivi e nella sua struttura, essenzialmente cinematografica. Per quanto tale asserzione possa apparir gratuita e priva di basi, i racconti « straordinari » posseggono, per chi volesse trarre la materia puramente visiva dal suo contesto simbolico o filosofico, una inesauribile fonte di ispirazione. Fonte di ispirazione dalla quale possono nascere, e sono nati, non certo film spettacolari ma opere d'interpretazione e di rappresentazione d'un pensiero tormentato, anormale, pieno di suggestioni, ove l'immagine ricrei i sogni e gl'incubi, le sofferenze e le angosce d'un genio poetico la cui potenza espressiva, il senso dell'atmosfera, la felicità delle trovate narrative, visive o uditive, esula dal campo puramente letterario ed estetico, per trovare i suoi agganci col mondo della psicologia e del subcosciente, con l'analisi di un ingegno travagliato dalla legge dell'eredità, da complessi tarati, reso ancor piú acuto e imperscrutabile dai ravaggi apportativi dall'alcool e dagli stupefacenti, da una ipersensibilità congenita e da una impotenza quasi coltivata a piacere.

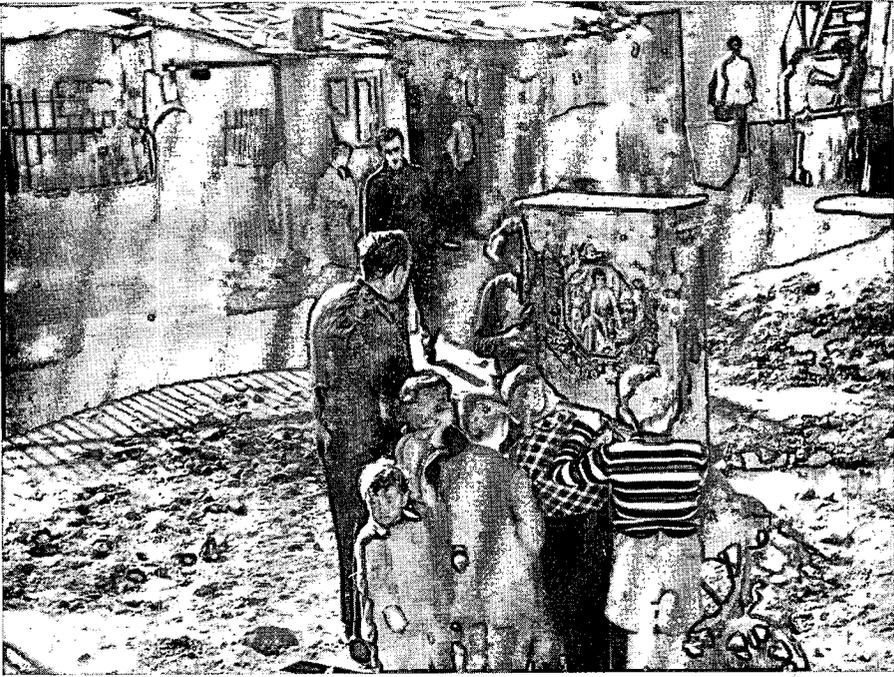
Il primo a scoprire tutto quello che l'opera, la figura stessa di Poe, conteneva come potenziale visivo e quindi cinematografico, fu David Wark Griffith. Infatti se nel periodo in cui cercava di conferire al cinema nascente le sue lettere di credito, assegnandogli una certa dignità artistica, egli decise di portare sullo schermo, oltre alle opere di Tennyson, Browning, London, Stevenson o Maupassant, anche quelle di Poe, questa scelta viene dettata, forse a prima vista, dalla certezza di potere, a contatto con temi impegnativi e delicati, trarre dal mezzo che impiegava talune risonanze che, al di fuori dei fattori tecnici, avrebbero potuto contenere, in germe, parte dell'atmosfera degli originali letterari.

In realtà Griffith non si ispirò che due sole volte all'opera e alla figura del poeta e narratore americano, ma in ambedue i casi sperimentò nuovi metodi, quasi una nuova forma di linguaggio. Difatti per *Edgar Allan Poe* (1909) il regista utilizzò con criteri molto ben definiti l'illuminazione artificiale e le ombre in maniera drammatica e simbolica, mentre *The Avening Conscience* (1914) viene considerato come il primo esempio, in America di cinema fantastico, allucinante e di terrore.

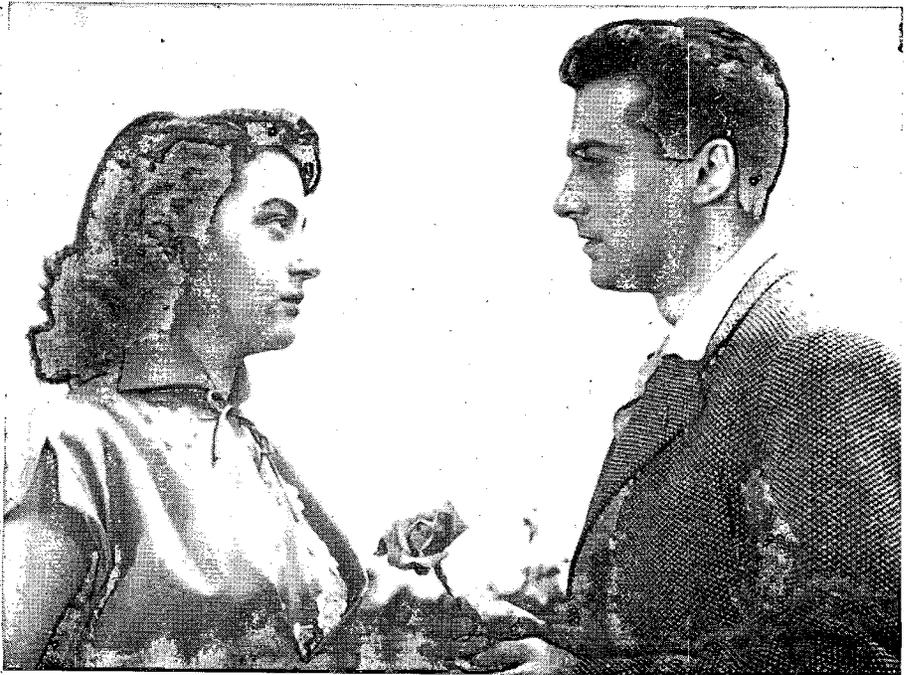
TATASSOPOULOS: *Gunaichés díkus àndres* (Spose senza mariti, 1954)

GRIGORIU: *To pikrò psomí* (Il pane amaro, 1951)

GRIGORIU: *To pikrò psomí* (Il pane amaro, 1951)

TATASSOPOULOS: *Gunaichés díkus àndres* (Spose senza mariti, 1954)

NICOLAS KUNDUROS: *Maghiké Pólis* (La città magica, 1954)

NICOLAS KUNDUROS: *Maghiké Pólis* (La città magica, 1954)

ANDRIZOS: *Rose rosse* (1955)

ANDRIZOS: *Rose rosse* (1955)

Per Griffith, quindi, lo stimolo è quello stesso che, anni dopo, spingerà i cineasti d'avanguardia ad ispirarsi alle opere del Poe: il desiderio di esprimere, con particolare ricercatezza di linguaggio, un universo col quale il cinema non era stato mai prima in contatto, un universo, del resto, unico nel campo del pensiero e della poesia. Nella scelta dei « Racconti » i titoli che piú spesso hanno ispirato i cineasti, piccoli o grandi, rimangono sempre gli stessi, anzi ritornano con una certa monotonia, indicando una costante preferenza per « Il delitto di Via Morgue » o « Il Cuore Rivelatore », per « Il Crollo della Casa Usher » o per il, del resto regolarmente strapazzatissimo, poema « Il Corvo ». Questa scelta di temi, apparentemente giudicati i piú adatti allo schermo, denota unicamente una fin troppo evidente tentazione della facilità, dando luogo a film che, a parte rari e quasi unici tentativi serii ed efficaci, si saldano con un rilevante passivo.

Quando Griffith si ispira al Poe, tra il suo primo ed il suo secondo film, trascorrono cinque anni, di modo che dal primitivismo d'un *Edgar Allan Poe,* nei cui quadretti si susseguono i particolari chiave del Corvo, di Virginia, la moglie-bambina, stretta nel pastrano militare del poeta, dello stesso in preda ad una crisi alcoolica, passiamo ad un *The Avening Conscience* in cui vengono fusi elementi tratti da tre delle opere piú sintomatiche di Poe. Il film, attorno al quale mancano quasi totalmente cognizioni storiche, non ci è noto, ma ci basta notare che la scelta operata dal regista denota una non superficiale conoscenza dei racconti e dei poemi del nostro.

Griffith intreccia, nel suo film, i tre temi basilari che regolano la vita e la produzione artistica del Poe: il rimorso, lo smarrimento e l'incubo del delitto: « Il Cuore Rivelatore », il continuo oscillare delle facoltà psichiche: « Il Pozzo ed il Pendolo », infine l'amore-dedizione che platonicamente prova per la giovane moglie Virginia: « Anna Lee ». Attraverso tali temi Griffith compone quel film che, ripetiamo, per primo si azzarda ad affrontare il dominio dell'incubo, delle sensazioni esacerbate, della paura e dell'instabilità. Presso a poco nello stesso periodo notiamo, in Francia, il film di un altro pioniere, Maurice Tourneur, che in uno dei suoi primissimi esperimenti di regia si ispira al « Sistema del Dottor Pece e del Prof. Piuma », uno dei tanti racconti orridamente grotteschi del Poe. Sulla base di alcune inquadrature di esso crediamo si possa trattare di un film anch'esso grottesco intenzionalmente, dove il tema dell'autore non serve che di pretesto per la creazione di una vicenda e di un'atmosfera decisamente da « grand-guignol ».

Dopo i pionieri saranno i cineasti d'avanguardia a scoprire, durante gli ultimi anni del muto, l'esistenza di Edgar Allan Poe. Prima

ancora di Epstein, in America, « The Fall of the House of Usher » serviva da tema ad un cortometraggio di due rulli, diretto e fotografato da James Sibley Watson, su commento e scenografie di Melville Weber.

All'opposto del regista francese, l'universo morboso di Poe ed i suoi sogni di eroinomane venivano resi in una maniera espressionistica da parte di due dilettanti che, di tale corrente, erano riusciti a carpire le piú minute sottigliezze stilistiche.

Nota il Jacobs che il loro contributo *...era avvertibile nell'impiego dell'illuminazione su pareti di cartone anziché su quinte dipinte, nelle distorsioni ottiche a mezzo di prismi, nelle sovrimpressioni e dissolvenze usate per creare effetti d'atmosfera che non erano né realistici né stilizzati ma l'uno e l'altro insieme. I personaggi erano stati anch'essi trasformati in modo da sembrare l'ombra di se stessi, quasi fantasmi. Tutto il film aveva un tono saturo, gelatinoso che rendeva vividamente e fedelmente l'atmosfera irreale ed evocativo del racconto di Poe.* Piú che altro sembra che i due cineasti abbiano anche saputo cogliere ed esprimere, attraverso il loro breve saggio, lo spirito dei racconti dove, in ultima analisi, ciò che sempre emerge, al di fuori della meticolosità del linguaggio — che nelle poesie si trasmuta in musicalità concentrata — è l'espressione d'una sensazione terribile ed intensa. Infatti a proposito di « Il Crollo della Casa Usher » notava il Colling, nel suo « Edgar Poe » che *... ce n'es plus une description, c'est une entreprise magique qui vous atteint personnellement, puis vous introduit dans un reseau de correspondance si intimes qu'un fragment d'univers se trouve devenir la tristesse d'un homme, la folie d'un homme.*

Va anche notato che il film di Watson e Weber trova i suoi precedenti piú diretti, oltre che in Griffith, in un'altro saggio sperimentale di pochi mesi precedenti dovuto al Klein: *The Tell-Tale Heart.*

Qui l'influenza del Caligarismo è molto piú evidente, ed il tentativo di interpretare visualmente l'opera di Poe va circoscritto nei limiti d'una ricerca stilistica essenzialmente basata sulla scenografia e sulla distorsione degli spazi e dei volumi. Mancano del tutto le « corrispondenze intime » che, nascenti da sensazione a sensazione, compongono l'atmosfera inquietante del mondo del poeta.

Anche in Epstein questo aspetto interpretativo viene tralasciato quasi del tutto; cionondimeno *La Chute de la Maison Usher* (1928) rimane uno dei pochi film che, senza troppe stravaganze di stile, abbiano saputo riavvicinarsi al tono dei « racconti straordinari ».

In questa opera d'avanguardia che il Langlois paragona alla *Jeanne d'Arc* di Dreyer, l'impressionismo detta legge. Lo stesso Epstein confessava del resto: *Dans* La Chute de la Maison Usher *c'est du*

ralenti dramatique: l'intensification de la dramatisation du jeu de l'acteur par le ralenti. Il y a une recherche de l'interpretation suggestive de l'image. Formalistico o simbolistico il film ritrova, attraverso un percorso inverso a quello di Klein o di Watson, il mondo interno del Poe, almeno nelle sue linee piú appariscenti, lo dissocia e lo esprime attraverso le sue costanti visuali. Epstein in cerca di attenersi al particolare senso ottico del nostro, dal quale nascono a volte situazioni che devono tutto il loro senso ad una maniera di vedere, ad una data angolazione, al modo di inquadrare una cosa, un particolare, tavolta anche una situazione. Cosí nel racconto « La Sfinge » il narratore viene continuamente ossessionato da un minuscolo insetto che per il semplice fatto di trovarsi in primo piano, nella sua visuale, staccandosi sul fondo d'un paesaggio, gli sembra essere un mostro gigantesco. Identicamente Epstein si comporta, rispetto agli ambienti ed al loro arredamento, in modo da rispecchiare i criteri del Poe che nel suo « The Philosophy of Furniture » li considera in connessione agli stati d'animo che possono generare; identicamente ci sembra ritrovare nelle scenografie di *La Chute de la Maison Usher* quelle « precisazioni ambientali tridimensionali » che il Bandini ed il Viazzi facevano risaltare da alcuni passi del racconto, nella descrizione di quella *...stanza dall'alto soffitto e ampissima* ove *...le lunghe finestre gotiche erano cosí alte, sul nero pavimento di quercia, da divenire assolutamente inaccessibili.*

Il Bálázs definisce pertinentemente gli intenti e le finalità di tale film quando scrive: *Che cosa ci ha mostrato Epstein con* La Chute de la Maison Usher? *Non certo la ballata di Poe in sé, ma le impressioni inquietanti e le associazioni psicologiche e visive che quelle impressioni destano nel lettore. Vediamo saloni senza fine, scalinate fluttuanti, corridoi scuri e interminabili popolati di tragiche ombre. Porte che si aprono, tendine che ondeggiano, mani protese, veli galleggianti su torbide acque. Sono immagini incomprensibili, che non rappresentano nulla, sono le associazioni provocate dalle oscure impressioni di una oscura ballata.*

In effetti anche in Epstein non è dato riscontrare un'eccessiva fedeltà nei confronti del resto letterario, bensí il desiderio di prestare vita e movimento, ritmo e dimensioni a figure come quelle di Roderick Usher, di Lady Madeline, del narratore, di evocare l'atmosfera ossessionante del castello, degli interni, del lugubre panorama iniziale, e in modo principale quel senso di terrore che emana da ogni particolare del racconto. Manca in quel periodo a Epstein la possibilità di adoperare il suono che, nel Poe, serve sempre da efficace contrappunto all'evocazione di ricordi, impressioni e sensazioni e che in « Il Crollo della Casa Usher » serve a mettere l'accento su quel simbolico virtuoso della chi-

tarra che è Roderick Usher al quale ogni suono musicale, eccetto alcuni toni di strumenti a corda, produce un'impressione dolorosa ed insopportabile. Pur attraverso alcune limitazioni non possiamo che accettare la tesi del Langlois che, fedele ai suoi riferimenti, fa dell'Epstein, quale si rivela a noi attraverso questo suo tentativo, il Debussy del cinema francese.

L'opera di Poe per quanto abbia invaghito surrealisti e impressionisti, e per questo sia stata adattata ai requisiti delle singole correnti, rimane purtuttavia troppo carica d'un suo indistruttibile potenziale emotivo, troppo carica d'un mucchio di sensazioni indefinibili, morbose, terrificanti, che attirano e sconvolgono nello stesso tempo, per non riuscire ad emergere, per non reagire ad ogni manipolazione.

In un certo qual senso Poe attraverso la sua opera riesce, se non ad evitare ogni deformazione, almeno a parzialmente salvare il suo mondo e le sue intrinseche qualità poetiche, ma solo se i suoi temi vengono affrontati da artisti che, pur permettendosi qualche licenza nei suoi riguardi, cercano principalmente di servire in pari modo tanto il cinema quanto il testo al quale fanno riferimento.

Ovviamente l'universo crepuscolare, fantomatico, sinistramente grottesco del nostro rimane una singolare ed inestinguibile fonte di ispirazione: abbiamo visto come, dopo Griffith che lo utilizza quasi a modo d'una materia prima, sulla quale assoggettare un linguaggio ancora rude e incompleto, esso venga a cadere nelle mani dei cineasti d'avanguardia, degli sperimentatori, degli alchimisti del cinema che vi scoprono un vivaio di immagini e di sensazioni, di temi e di conclusioni atte a stuzzicare il loro estro e la loro passione per tutto quello che, per essere nuovo, differente, difficile o stravagante, può apportare al cinema materia d'indagine.

Saranno invece altre considerazioni che, nei primi decenni del cinema sonoro, spingeranno numerosi cineasti americani ad ispirarsi, direttamente od indirettamente, alle opere di Edgar Poe, per la confezione in serie di quegli « Horror Shows », degeneri discendenti del caligarismo, tanto in auge presso il grande pubblico americano.

Il primo tentativo è dovuto all'emigrato francese Robert Florey che, nel 1932, adatta per lo schermo uno dei classici di Poe, *Murder in the Rue Morgue*.

Per quanto questa scelta di un regista francese per dirigere un racconto che si svolge, almeno nel testo letterario, in una Parigi praticamente fuori del reale, inventata topograficamente di sana pianta da uno scrittore che della Francia e di Parigi nulla conosceva, possa indurci a certe risapute considerazioni non prive di ironia, essa, in ultima analisi, viene motivata quando il Florey riesce, oltre che a confezionare un

film spettacolare, abilmente dosato e ricco di una non indifferente carica emozionale, a far sí che in *Murder in the Rue Morgue* l'interesse nasca dall'atmosfera fuligginosa e pittoresca d'una Parigi stile 1845, coi suoi padiglioni da fiera, con sua gioventú scanzonata, ebbra di piacere e di avventure. Particolari questi evidentemente irreperibili in un racconto che, tra tutti quelli di Poe, rimane uno dei meno adatti a venir trasportato sullo schermo. Di tale racconto cambiano anche i personaggi, perché facciamo la conoscenza di un inquietante dottore pazzo e maniaco, di un gorilla ammaestrato orribile e sanguinario, di alcune donnine allegre e leggiadramente spregiudicate, mentre Dupin, quel Dupin attraverso la cui figura il Poe aveva voluto ricreare una frazione del suo io, dotato di facoltà di analisi strabilianti, d'una logica a tutta prova, si trasforma in un giovane senza professione ben definita, che frequenta la Morgue, si interessa di biologia e battaglia a colpi di pistola col gorilla assassino.

Sulla falsariga di questa moderna rielaborazione di un Poe riportato nei limiti del gusto popolare americano, vengono, negli anni che vanno dal 1932 sino agli inizi dell'ultimo conflitto, confezionati altri film dello stesso tipo. Abbiamo un *The Black Cat* (1934), un *The Raven* (1935), un *The Mistery of Marie Roget,* regolarmente interpretati da assi del terrore.

Nota il Rotelar che il cinema americano *...con i racconti di Poe combina autentiche mostruosità, ma non nel senso truculento, bensí in quello dell'adattamento. La poesia bella ed allucinante de « Il Corvo » viene convertita in un assurdo film,* The Raven *in cui Karloff e Lugosi, posti uno di fronte all'altro, tentano di terrorizzare senza riuscirvi.*

A questi dobbiamo aggiungere anche un'autobiografia, dovuta ad Harry Lachmann, il cui titolo stesso, *The Loves of Edgar Allan Poe,* rimane tutto un programma di eventi, situazioni ed episodi che poca o quasi nessuna attinenza hanno colla realtà storica.

Siamo qui molto lontano dagli intenti tanto dei primitivi quanto degli avanguardisti: in seno al cinema americano Poe continua a essere considerato come un autore incomprensibile e decisamente poco cinematografico, se lo si rispetta. L'unico modo di trarre, industrialmente parlando, qualche profilo dai « Racconti Straordinari » è quello di limitarsi a qualche adattamento molto libero, traendone un titolo impressivo, qualche particolare di ambiente, qualche figura originale, o due o tre idee spettacolari. Con tali criteri nascono i su elencati film preparati allo scopo di prodigare ad un pubblico non ancora smaliziato l'attesa percentuale di brivido e di sadismo, d'angoscia e di terrore. Il tutto raccolto sotto un'etichetta che, in qualsiasi occasione, ha presa e fa impressione sui titoli di testa o sul materiale pubblicitario: « adapted

from a novel by Edgar Allan Poe ». Dopo un lungo periodo di tempo sarà pur sempre la vecchia Europa, rispettosa delle glorie letterarie sue o non sue, a curvarsi con maggior interesse, rispetto e maturità sull'opera del nostro.

Histoires Extraordinaires (1948) di Jean Faurez, per quanto pretenzioso, rimane per quanto ci concerne un'opera che, pur facendo uno strappo a favore del film considerato come puro spettacolo, non manca di appigliarsi a principii serii e sostanziosi.

All'infuori del raffronto operato, nei quattro « sketches » che compongono il film, tra il mondo di Poe e quello di Thomas de Quincey, altro maestro del terrore e teorico dell'omicidio artistico, Faurez sceglie deliberatamente due racconti non ancora trascritti in immagini: « La Bote di Amontillado », « Ecce Homo ». Questo regista che abbiamo visto, precedentemente, impegnato in melodrammi paesani quali *La Fille aux yeux gris* o film gialli tipo *Contre Enquête*, ottiene qui una non indifferente unità stilistica ove, al rispetto per l'opera e l'autore, si unisce un senso cinematografico genuino, coadiuvato da un efficace spirito caustico e grottesco, grazie al quale quest'altra caratteristica del Poe, iniziatore anche dell'« humour noir » tanto caro ai surrealisti, acquista maggior consistenza.

In definitiva ci troviamo di fronte al tentativo piú impegnativo condotto nei confronti dell'opera di Poe, dove la stessa semplicità di linguaggio ci riporta, specie nell'episodio della « Bote di Amontillado », eloquentemente fotografato da Louis Page ed interpretato da due insigni caratteristi quali Jules Berry e Fernand Ledoux, alla vera essenza dei racconti costituendo la prova rinnovata di quel senso cinematografico insito nel mondo di Poe.

Per completare questa breve rassegna mancherebbero ancora altri due titoli dovuti al cinema americano di questi ultimi anni, nei quali i due indirizzi, le due diverse maniere d'interpretazione del Poe, da parte di Hollywood, vengono ampiamente sfruttati.

Se in *The Man with a Cloak* (1952), di Fletcher Markle, Poe e Dupin si amalgamano in una stessa figura che possiede del primo l'abbigliamento romantico, l'amore per i liquori e l'aspetto torturato, e del secondo il senso analitico e lo spirito avventuroso, l'intreccio pretenzioso non ha nessun riferimento vero né colla vita né coll'opera di Poe. Su una trama che pretende riferirsi ad un episodio ignoto degli ultimi giorni del poeta, il cui soggiorno a Baltimore rimane ancora avvolto di mistero, ma che in effetti poteva venire sviluppata a parte senza dover coinvolgere la figura di Edgar Poe, il regista compone un film che, per il suo tono cupo, i suoi ambienti pesanti, il suo evidente senso di oppressione e di angoscia, vorrebbe costituire una specie di

omaggio al poeta e al suo mondo. In realtà, viceversa, tutti questi accorgimenti pedestri e risaputi non servono che a rendere ancor piú artificiale questa storia nella quale né la figura zazzeruta d'un ignoto e misterioso ipsomaniaco, né l'ingerenza d'un corvo, non piú simbolica creatura del destino ma sapientissima bestia da circo, possono spiegarci quello che possa far coinvolgere Poe in questa storia d'un irascibile veterano napoleonico, della sua governante ambiziosa e d'una serafica — altro omaggio ai gusti erotici del nostro — fanciulla francese.

Se ci preme giudicare severamente questo film, ciò è dovuto al fatto che esso pretende troppo, si presenta come un'opera ambiziosa e autorevole, là dove un piú recente film, *The Phantom of the Rue Morgue* (1954), ultimo, per ora, della serie, non vuol essere che un ennesimo « horror show » incidentalmente ispirato alle avventure d'un Dupin che anche qui rimane piú vicino agli eroi d'un Mickey Spillane o d'un Peter Cheney che allo spirito di Poe.

Come abbiamo rilevato all'inizio di questo nostro rapido panorama, il cinema americano non poteva che rimanere insensibile nei confronti dell'opera di una delle sue maggiori glorie letterarie, assistendo passivamente ai tentativi ed alle riuscite parziali che alcuni europei avrebbero conseguito nell'adattare le di lui opere. E nell'ambito della storia dei rapporti tra cinema e cultura non solo quali si vengono verificando nel cinema americano, ma in linea generale in tutto il mondo del cinema, le vicende a cui sono andate e vanno incontro le opere di un autore « dannato » come Edgar Allan Poe non potevano che avere un esito negativo. Poe è cinematografico nello stesso senso, seguendo la « boutade » di Feyder, che Cartesio: il problema sta tutto nel saperlo interpretare, nel saper cogliere in esso i motivi piú essenzialmente visivi, ed ancor piú nel saper rendere visivamente l'atmosfera cosí particolare contenuta nei suoi racconti.

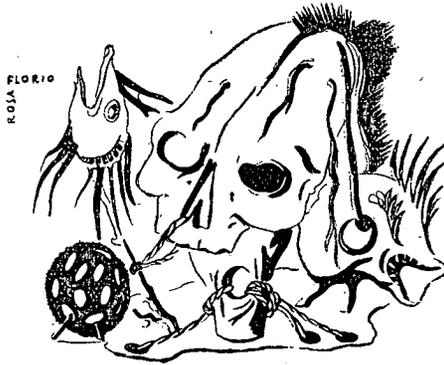
Non credo che, anche in avvenire, si possa mai giungere, almeno non nel campo piú prettamente industriale, a realizzare un film che possa veramente rispecchiare l'universo del nostro, non lo credo perché il tentativo rimane sempre difficile e delicato, e perché malgrado tutto Poe rimarrà sempre quella figura « dannata » che attrae ma inquieta, pur rimanendo estranea e sfortunatamente inattuale nei confronti del nostro mondo moderno.

Potrebbe darsi che, al seguito di Epstein, di Watson o di Klein, altri si azzardino a tentare la sorte, ma ciò non farà che confinare ancor piú Poe nella categoria dei « tabu ». Una soluzione, l'unica convincente, rimane quella del Faurez, ma come di regola la decisione rimane al pubblico, il quale sembra essersi pronunziato in favore di

altri e nuovi « Murder in the Rue Morgue », possibilmente in 3D [1], in schermo panoramico, a colori, ricchi di episodi emozionanti, di eroi atletici, di eroine dotate d'un abbondante sex-appeal. A tale pubblico il vero Dupin, Virginia, Anna Lee e Roderick Usher farebbero troppa impressione. Tanto vale lasciarli tra le pagine di quei libri ai quali possiamo spesso tornare, con la lieve soddisfazione di porre accanto ad essi, sia pure con le dovute riserve, il ricordo di certe immagini di Epstein e del coraggio d'un Faurez.

Giovanni Scognamillo

---

(1) E in effetti — particolare evidentemente sfuggito al nostro autorevole collaboratore, ma che torna a conferma della sua fin troppo facile profezia — il *The Phantom of the Rue Morgue* è per l'appunto in Tredi. *(N.d.R.)*.

Film basati su opere di Edgar Allan Poe

1909 - EDGAR ALLEN *(sic)* POE - *Origine:* U.S.A. - *Produzione:* American Mutoscope and Biograph Co. - *Soggetto:* basato sul poema « The Raven » - *Regia:* David Wark Griffith - *Attori:* Herbert Jost, Linda Ardvinson Griffith.

1912 - LE SYSTEME DU DOCTEUR GOUDRON ET DU PROFESSEUR PLUME - *Origine:* Francia - *Soggetto:* basato sul racconto omonimo - *Regia:* Maurice Tourneur.

1914 - THE MURDERS IN THE RUE MORGUE - *Origine:* U.S.A. - *Soggetto:* basato sul racconto omonimo - *Adattamento e regia:* Sol A. Rosenberg.
THE AVENING CONSCIENCE - *Origine:* U.S.A. - *Produzione:* Reliance Majestic - *Soggetto:* basato sui racconti « Il cuore rivelatore » e « Il pozzo e il pendolo » e sulla poesia « Anna Lee » - *Regia:* David Wark Griffiith - *Fotografia:* G. W. Bitzer - *Attori:* Blanche Sweet, Henry B. Walthall, Spottiswoode Aitken, Ralph Lewis, George Sigman, Donald Crisp, Dorothy Gish.

1915 - THE RAVEN - *Origine:* U.S.A. - *Produzione:* Essanay Film - *Soggetto:* basato sul poema omonimo - *Regia:* George C. Hazelton.

1927 - THE TELL-TALE HEARTH - *Origine:* U.S.A. - *Soggetto:* basato sul racconto « Il cuore rivelatore » - *Regia:* Charles Klein.

1928 - THE FALL OF THE HOUSE OF THE USHER - *Origine:* U.S.A. - *Produzione:* Watson - *Soggetto:* basato sul racconto omonimo - *Regia e fotografia:* James Sibley Watson - *Commento e Scenografia:* Melville Weber.
LA CHUTE DE LA MAISON USHER - *Origine:* Francia - *Produzione:* Films J. Epstein - *Soggetto:* basato sul racconto omonimo e su « Il ritratto ovale » - *Regia:* Jean Epstein - *Assistente alla regia:* Louis Buñuel - *Fotografia:* J. Lucas - *Scenografia:* P. Kefer - *Costumi:* Oclise - *Attori:* Marguerite Denise-Gance, Jean Debucourt, Charles Lamy, P. Hot, Halma, Faurrez Gaffart.

1932 - MURDERS IN THE RUE MORGUE - *Origine:* U.S.A. - *Produzione:* Universal Pictures - *Soggetto:* basato sul racconto omonimo - *Sceneggiatura:* Tom Read, Dale Van Every - *Regia:* Robert Florey - *Fotografia:* Carl Freund - *Attori:* Sidney Fox, Bela Lugosi, Bert Roach, Leon Waycoff, Brandon Hurst.

1934 - THE BLACK CAT - *Origine:* U.S.A. - *Produzione:* Universal Pictures - *Soggetto:* basato sul racconto omonimo - *Adattamento:* Peter Ruric, Edgar G. Ulmer - *Sceneggiatura:* Peter Ruric - *Regia:* Edgar G. Ulmer - *Fotografia:* Stanley Cortez - *Attori:* Basil Rathbone, Bela Lugosi, Luis Alberni.

1935 - THE RAVEN - *Origine:* U.S.A. - *Produzione:* Universal Pictures - *Produttore:* David Diamond - *Soggetto:* basato sul poema omonimo - *Sceneggiatura:* David Boehm - *Regia:* Louis Friedlander - *Supervisione:* Maurice Pivar -

Fotografia: Charles Stumer - *Scenografia:* Albert S. D'Agostino - *Attori:* Boris Karloff, Bela Lugosi, Irene Ware, Lester Matthews, Samuel S. Hinds.

1942 - THE LOVES OF EDGAR ALLAN POE - *Origine:* U.S.A. - *Produzione:* Twentieth Century Fox - *Soggetto:* basato su alcuni racconti di Poe - *Sceneggiatura:* Samuel Hoffenstein, Tom Reed - *Regia:* Harry Lachman - *Musica:* Emil Newman - *Attore:* John Shepperd.

1944 - THE MISTERY OF MARIE ROGET - *Origine:* U.S.A. - *Produzione:* Universal International - *Soggetto:* basato su un racconto di E. A. Poe - *Regia:* George Wagner - *Attrice:* Maria Montez.

1948 - HISTORIES EXTRAORDINAIRES - *Origine:* Francia - *Produzione:* Armor Film-Interfrance - *Soggetto:* basato su tre racconti di E. A. Poe e uno di Thomas de Quincey - *Adattamento:* Guy Decomble, Jean Faurez - *Sceneggiatura:* Jean Faurez - *Dialoghi:* Guy Decomble - *Fotografia:* Louis Page - *Musica:* George Van Paris - *Attori:* Fernand Ledoux, Suzy Carrier, Jules Berry, Guy Decomble, Paul Frankeur, Marine de Berg, Jandeline.

1951 - THE MAN WITH A CLOAK - *Origine:* U.S.A. - *Produzione:* Metro-Goldwyn-Mayer - *Soggetto:* basato sulla biografia e su alcuni racconti e poemi di E. A. Poe - *Regia:* Fletcher Markle - *Attori:* Joseph Cotten, Barbara Stanwyck, Louis Calhern, Leslie Caron, Joe De Santis.

1954 - THE PHANTOM OF THE RUE MORGUE - *Origine:* U.S.A. - *Produzione:* Warner Brothers (in Warnercolor e 3D) - *Soggetto:* basato sul racconto « Murders in The Rue Morgue » - *Regia:* Roy del Ruth - *Attori:* Karl Malden, Claude Dauphin, Patricia Medina, Steve Farrest, Anthony Caruso, Allyn McLerie, Veola Vonn.

* * *

Il cinema e i giovani

La questione dei giovani e il cinema — questione dal duplice aspetto: qual'è la posizione della gioventú d'oggi di fronte al cinema, e come questo senta e rifletta attraverso le sue opere i problemi, i sentimenti, le aspirazioni, le illusioni e le inquietudini di quelli — è senza dubbio una delle piú vive e attuali che oggi si dibattano; e pur se essa esuli da una visione « stricto sensu » estetica dei fatti cinematografici, non per questo cessa dall'avere un rilievo che la rende meritevole di approfondimento. Cogliendo spunto da alcune note che ci erano pervenute in proposito, altre ne abbiamo sollecitato e raccolte. Tutte, s'intende, scritte da giovani: i meglio qualificati, per l'interesse specifico che vi portano, a dibattere la questione e a cercar di chiarire innanzi tutto a se stessi le ragioni di un'insoddisfazione, di un fastidio, di un disagio diffuso che in essi provocano quelle opere che assumono a proprio argomento un problema, o alcuni dei problemi, o addirittura « il problema » della odierna gioventú. Ci è parsa di non poco interesse la documentazione che da queste note risulta, ancorché incompleta e non certo esauriente; essa s'inserisce, crediamo proficuamente, in un dibattito iniziatosi in altre sedi, integrandolo, ravvivandolo, cercando di pervenire a qualche conclusione: aggiungendo comunque altre voci, tutte singolarmente consapevoli e rivelatrici di attenta meditazione, alle già numerose che si erano levate sull'argomento. Indice sicuro — ed è già questa una constatazione significativa — che se non sempre, o molto di rado, il cinema si è finora mostrato capace di elaborare artisticamente ma con onesta aderenza alla realtà i problemi della nostra gioventú, esistono per converso non pochi rappresentanti di questa nei quali appare evidente la maturità e la consapevolezza necessari per giudicare con obbiettiva acutezza se stessi, e quel cinema che pretenderebbe di far loro da specchio.

Giustizia per i giovani

Sulle colonne di una rivista italiana di cinema, si è negli ultimi tempi sviluppato un ampio e nutrito dibattito su di un argomento assai stimolante, quello dei rapporti tra la vita e la posizione attualmente mantenute, nella società, dai giovani, e il riflesso che se ne è avuto nella produzione cinematografica. Argomento, dicevo, stimolante: e che, come era inevitabile, ha finito per polarizzare le generali attenzioni

degli intervenuti quasi esclusivamente sul ritratto che è sortito, dei giovani d'oggi, dalle opere ad essi dedicate dalla tendenza realista italiana, la più vicina — si potrebbe dire addirittura l'unica, salvo eccezioni rarissime, per lo più di origine francese — ai problemi fondamentali dell'attualità, la piú sensibile alle sollecitazioni provenienti da certi problematici dati della situazione umana e sociale contemporanea. Era altrettanto inevitabile che le conclusioni tratte da ciascuno dei partecipanti (giovani, per la maggior parte; e certo anche questo ha una sua importanza ben precisa) fossero negative. Essi hanno dichiarato di essere tutt'altro che soddisfatti del modo in cui il cinema si è finora occupato di loro e dei loro problemi; ed è questa una osservazione che, anche restringendo, come qui si vuol fare, il campo della osservazione al solo cinema nostrano, si può condividere senza esitazione, solo che si consideri il tono generale sul quale soggettisti, sceneggiatori e registi hanno tenuto la loro indagine e l'hanno risolta, sul piano effettuale, nelle opere. Tono retorico, insopportabilmente generalizzante su marginali motivi scandalistici ed erotici, nei punti di partenza; ed esiti invariabilmente medocri per ciascuno che li abba sottoposti ad un esame critico serio.

Ciò può intanto indurci ad una considerazione iniziale, che riguarda la complessiva inefficienza palesata dai nostri autori tendenzialmente realisti nell'affrontare argomenti che escano da un ambito, diciamo, popolare. L'osservazione non è di oggi. La si è già fatta, sopra tutto relativamente alla mancanza, fino a questo momento, di un'opera sentita ed effettivamente realistica riferita alla vita ed agli ambienti borghesi del nostro paese; e le due considerazioni vanno di pari passo, dal momento che la discussione sui giovani si è finora sviluppata in special modo rispetto a quelli, di essi, che appartengono per l'appunto alla nostra classe media. La ragione della deficienza non è comunque dovuta ad una costituzionale impossibilità di adattamento di determinati moduli narrativi e stilistici allo svolgimento di temi diversi da quelli inizialmente affrontati; l'osservazione realistica non ha limiti pregiudiziali (se non nella sensibilità individuale dei registi), e alcuni recenti film che, abbandonato il riferimento all'attualità, hanno mostrato un appuntarsi di interessi alla storia, stanno a confermarlo con evidenza. La ragione, io credo, sta nella carenza di una cultura, nell'approssimazione delle conoscenze; sopra tutto, in una adesione sentimentale del tutto esteriore. Il fatto è che i problemi della borghesia, cosí come quelli dei giovani, sono per lo piú orecchiati, e non studiati in maniera approfondita; i secondi, in particolare, sulla scorta di echi giornalistici e libreschi di grande effetto e di nessuna consistenza. Proviamo a fare un repilogo dei dispregiativi con cui la retorica dei gaz-

zettieri ha finora « bollato » la gioventú dei nostri giorni: l'hanno dichiarata malata, perduta, vinta, la generazione che essi rappresentano è stata definita « bruciata ». Non si salva nulla dalla retorica furia dei catoni in sedicesimo che infestano i nostri giorni: leggete un'inchiesta giornalistica, un libro; vedete un film, e sempre sentirete rintronare il suono della medesima campana. Questi giovani che non hanno piú limiti, che mancano di senso morale, che, « vitelloni » o meno, desiderano soltanto lavorar poco e divertirsi in abbondanza. Crucifige per tutti, e su che base? Su quella costituita da casi isolati, magari patologici, i « J 3 » e gli esaltati suicidi per ragioni politiche.

Tutto ciò non è che luogo comune e frutto di una gran pigrizia. Non che gli eccessi, le storture, la cronaca nera non ci siano stati, e non persistano, in alcuni casi, magari ancor oggi. Il punto è un altro. Occorre vedere se queste uniformi, onnipresenti pezze d'appoggio possano soccorrerci nel tentativo di abbozzare un quadro accettabile; in altre parole, se ci si può fermare ad esse e pretendere di estrarne un ritratto compiuto e significante. I nostri registi, nove su dieci, hanno seguito esattamente questa strada: e poiché si tratta, evidentemente, di una strada sbagliata, caratterizzata com'è dall'eterno amore per il singolare, per il caso tipico che si pretende, ma non è, universalmente significante, le soluzioni che ne sono venute son state del tutto insoddisfacenti. D'altra parte, valutando i film sui giovani come falliti principalmente perché nati male, non si fa del contenutismo inutile: a meno di volersi attardare sui momenti della risoluzione tecnica, normalmente interessanti, non foss'altro perché le opere sono quasi sempre venute da registi di mestiere sicuro, non si vede infatti in che modo dovrebbe valutarsi, criticamente, un film che dibatte un determinato problema, se non ricercando alla sua base la presenza di un sentimento onesto. Forse inconsapevolmente, il realismo italiano pecca, sull'argomento, proprio di disonestà (non è, in verità, neppure realismo: lo definisco cosí unicamente per comodità di esposizione). E' l'eterno gusto per l'eccezionale, il sorprendente, l'effettistico — la negazione del realismo, in sostanza — che si manifesta in queste pellicole, inizialmente aspiranti a portare un loro contributo all'intelligenza di una condizione. Anche i registi seri, che non si stancano di ribadire il loro disprezzo per le facili evasioni commerciali, arrivati al punto hanno finito per cadere di peso nello spettacolo, hanno avallato una « evasione » evidente, ripetendo i ritornelli piú abusati e rifiutando di andare a scoprire le origini effettive di certe situazioni facilmente denunciate. I film cosiddetti « impegnati » nel discorso sui nostri giovani, rappresentano in effetti la totale negazione di ogni impegno seriamente inteso: esteticamente mediocri, perché all'intenzionale rea-

lismo si è sostituita una reale povertà stilistica e perché all'umanità si è sostituita l'accettazione acritica della formula, sfociano addirittura nella evasione piú facile rispetto ai problemi che si proponevano di affrontare. E' una storia conosciuta: dove c'era una questione sociale, umana, storica, è subentrata la patologia; dove la ricerca andava tenuta nei limiti della norma, si è scelto il caso-limite. Realismo, e piú largamente cinema, ad orecchio, quello che abbiamo visto sinora. L'impreparazione ad affrontare certi difficili temi, e l'averli scelti per un impulso unicamente esteriore, non per una sentita necessità espressiva, stanno alla base dei già numerosi fallimenti.

Spulciamo qualche esempio qua e là, senza la pretesa di esaurire l'esame di tutto il materiale a disposizione, dal momento che questo scritto vuol avere il carattere di una constatazione complessiva, di un suggerimento, piú che quello di un'analisi completa. Tra i primi a non evitare i trabocchetti fu Germi, con il suo Gioventú perduta *(1947). In verità, alle generali motivazioni riferite in precedenza se ne aggiungono nel suo caso alcune altre, prima fra tutte una certa tendenza ad « americanizzare » che è l'eterno limite di questo regista. L'accettazione della « communis opinio » era comunque evidente fin dal titolo; ma d'altra parte i suoi giovani erano né piú né meno che dei gangsters all'italiana, non certo gli esempi, i rappresentanti di una condizione tipica. Niente realismo e niente bel film: solo imitazione scaltrita. Del resto, l'anno in cui Germi realizzò il film appartiene un po' alla preistoria della tendenza. E' piú di recente che i film sull'argomento si sono moltiplicati. Cosí, ad esempio, riguardava i giovani* Tre storie proibite, *che Genina realizzò, non senza ambizioni, nel 1952. Le ambizioni restarono, come si ricorderà, allo stadio delle buone intenzioni non realizzate: l'impianto narrativo era contorto e non giustificato, il ricorso alla cronaca (il crollo di una scala su cui si assiepavano parecchie ragazze in attesa di un impiego, spunto al quale si rifece anche De Santis per il suo* Roma ore 11*) puramente di comodo, poiché su quello punto vero venne poi imbastito un gioco tutto « di testa »; nel complesso, il film era il prodotto di un calligrafismo in ritardo. Per quello che piú ci interessa in questa sede, i giovani che vi apparivano rappresentavano, in buona sostanza, dei casi patologici o degli eroi da fumetto. Ai confini della patologia si teneva, ad esempio, la protagonista dell'ultimo episodio, non si sa bene per quale ragione invischiata in torbidi complessi erotici (ma forse la ragione c'era: col soccorso di quel personaggio e della facile retorica dei suoi atteggiamenti e delle sue azioni, Genina ebbe agio di comporre alcune studiatissime sequenze « ad effetto »): mentre il suo giovane amante, reso con la perizia di un divo dei fotoromanzi di Frank Latimore, era un « bul-*

letto » travestito secondo i dettami dell'esistenzialismo di moda. Il problema del matrimonio, presente nei primi due episodi in misura piú o meno prepotente, era risolto in chiave in basso romanticismo o di macchietta comica a braccio. Tutto, infine, restava sul piano dell'aneddoto, e non solo non toccava, ma nemmeno sfiorava una umanità attendibile.

Neppure potremo prendere per buone le divagazioni domenicali di Emmer e Risi, rispettivamente in Le ragazze di Piazza di Spagna *(1952) e* Viale della speranza *(1953). C'erano tracce di qualcuna delle tendenze oggi diffuse nella mentalità giovanile, ad esempio l'aspirazione a « fare del cinema », senza pretese di serietà eccessiva. Forse, appunto perché libere di esagerate ambizioni, quelle pellicole potevano anche apparirci, nei loro limiti di semplice racconto, di divertimento a fior di pelle, piú oneste: ma in ogni caso la loro importanza era segnata assai decisamente (e il discorso può ripetersi anche per il piú recente film di Emmer sull'argomento « giovani », quel* Terza Liceo *(1954) alla stregua del quale gli esercizi piú difficili e impegnati dei giovani maturandi sembrerebbero essere quelli amatorii).*

Nel '53 si è avuto il nucleo « di punta » dei films riferiti alla gioventú. Livertà sessuale e matrimonio in Art. 519 Codice Penale, *esordio registico di Leonardo Cortese. Quel film formalmente acerbo, oltre a ribadire con bella assolutezza, e fin dal titolo, i limiti entro i quali, a parere dei nostri cineasti, evidentemente si contengono tutti i motivi di incertezza delle giovani generazioni italiane, era come al solito malato di approssimazione e di conformismo. C'era il tentativo di avviare una polemica contro le incomprensioni familiari nei confronti di certe legittime ed « orizzontali » aspirazioni dei figli; ma la grana della tesi era evidente grossolana, e le sue conclusioni incerte. Alla fine ci si chiedeva invano a chi il regista riconoscesse la ragione, se ai giovani o agli aziani, alle cui teorie la conclusione rappresentava, in fondo, una netta concessione. Come che fosse, la requisitoria di Cortese, che investiva libertà e pregiudizi, codici e morale corrente, era, per dirla in breve, noiosa e bugiarda. Il regista si era preparato personaggi, ambienti e soluzioni su misura (e anche se li avesse tolti dalla cronaca non sarebbero stati meno falsi, nel modo in cui ce li ha presentati): i soliti giovanotti coi capelli sul collo, sedute di cine-club che avevano lo aspetto di « rendez-vous » organizzati in « caves » esistenzialiste (dove le ha viste, Cortese? I circoli del cinema, che si sappia, sono frequentati da persone normali,e non si trasformano, alla fine della proiezione, in locali equivoci). A Cortese mancava, oltre tutto, il senso delle proporzioni: la « disavventura » di una ragazza era per lui motivo di assembramenti popolari, di fotografie sulle prime pagine dei rotocalchi,*

di pettegolezzi che arrivavano alla divisione in fazioni della popolazione di una intera città. Nei suoi argomenti, il film era tutto retorico e urlato; privo di misura, giocato al limite estremo della probabilità.

Piú obbiettivo, oltre che stilisticamente su di un piano notevolmente piú alto, si tenne Antonioni con I vinti; cui tuttavia si poteva pur sempre rimproverare l'insistenza sul caso-limite laddove, come dicevo in precedenza, la capacità paradigmatica di quest'ultimo è ristrettissima per non dire inesistente. Sembrerà strano, ma quanto notavo riguardo ad un forse inavvertito scivolare verso lo spettacolo di intenzioni tutt'altro che esteriorizzanti ripeteva il proprio suggerimento appunto dal film di Antonioni; spettacolo non nel senso normale, forse, inteso cioè come esasperazione dei dati della tecnica e del mestiere, e loro sovrapporsi ad ambizioni piú sentite, ma nelle sue ragioni intime, in quanto ricerca del « meraviglioso » e del sorprendente. Ciò almeno per quanto riguarda il problema base da lui affrontato: che poi la naturale castigatezza dello stile di questo regista abbia compresso, fino a un certo punto, gli aspetti piú adatti a colpire, non vale ovviamente a farci considerare come illuminanti, ai fini di una seria conoscenza, episodi come quello dei « J 3 » o del paranoico inglese. I malati di mente ci sono sempre stati, ma la « Krankheit der Jugend » dei nostri tempi (ammesso che una tale « malattia » veramente esista), è ovviamente un'altra cosa. Comunque, a certi suoi aspetti si sono avvicinati assai piú, sia pure seguendo due vie nettamente distinte, Gora e Fellini con i film che hanno realizzato nel corso dello stesso anno. Febbre di vivere, esame di maturità di Claudio Gora dopo la considerevole prova già offerta con un altro film avente i giovani a protagonisti, Il cielo è rosso (1950), da un romanzo di Giuseppe Berto, può forse essere considerato il film piú approfondito e risolto fra quelli dedicati alla cosiddetta « generazione bruciata ». Esso insisteva, è vero, sulle consuete e limitate linee della polemica avviata in questo senso, ma attraverso un linguaggio a tratti veramente maturo e significante non si accontentava della pura e semplice denuncia di una condizione, cercando piuttosto di scenderne al fondamento per collocarla in una prospettiva storica ed ambientale attendibile. Scopriva, dietro il « fenomeno », le cause che determinavano il suo prodursi (o quanto meno si sforzava di di farlo): dietro a certa « jeunesse dorée » cinica e amorale, le tracce della guerra, di un ambiente altoborghese infrollito e decadente. Una volontà d'analisi, in altre parole, piuttosto che la normale, insoddisfacente constatazione: anche se poi quella volontà soffriva del ricorso alle soluzioni vistose e romanzesche, ed era appesantita da una indicativa tendenza alla schematizzazione psicologica, che finiva per mettere in forse la sincerità degli assunti, oltre a rendere traballanti gli intenti

realistici. In Febbre di vivere, *ad ogni modo, c'era almeno un avvio ad una osservazione piú seria, una indicazione, abbastanza interessante e viva, della linea da seguire per pervenire a risultati di maggior convinzione.*

Classificare I vitelloni *come un film mosso dall'intenzione di aggiungere qualche appunto al discorso sui giovani, sarebbe, indubbiamente, fuori luogo, oltre che criticamente improbabile (si muoverebbe infatti da una premessa sbagliata nel giudicarlo). A Fellini può riconoscersi la qualifica di « fustigatore di costumi » — apparentemente sornione, ma al fondo, amarissimo — non certo quella di autore realista o di polemista. Comunque, non è senza significato che i partecipanti al dibattito cui facevo cenno all'inizio si siano mostrati disposti a riconoscersi assai megli negli infingardi «figli di papà » provinciali, che negli esagitati protagonisti di tanti « feuilletons » ammantati di puro realismo. Ciò vuol dire, evidentemente, che Fellini è almeno riuscito a restituire l'immagine di una situazione diffusa e non del tutto casuale. Naturalmente, i suoi intenti iniziali non potevano suggerirgli una ricerca non superficiale, nel senso che qui si auspica (che si chiedesse perché i « vitelloni » esistano, ad esempio; se sia tutta colpa loro, o se non ci siano ragioni meno scoperte all'origine della loro lugubre allegria). Cosicché, pur apparendoci il film in buona misura centrato e rispondente agli scopi che si era prefisso l'autore, non ci è consentito di annoverarlo tra gli esempi autenticamente rivelatori.*

Naturalmente, ci sono numerosi altri titoli che potrebbero aggiungersi a quelli che ho ricordato. Ma se questi sono i piú importanti, e se proprio da essi si ricava un generale senso di fallimento, ricordarne ancora sarebbe praticamente inutile: possono bastare quelli per consentirci alcune considerazioni conclusive, in aggiunta a quelle anticipate inizialmente. La prima riguarda la insincerità, e quindi l'assenza di realismo, con cui i nostri registi si sono normalmente accostati all'argomento, da cui la mediocrità delle loro opere sul piano della scoperta e, quel che piú conta, sul piano estetico. L'altra si riferisce poi alla unilateralità e all'approssimazione con cui la questione è stata guardata. Soltanto i suoi termini piú vistosi hanno mosso attenzione e fantasia, e i registi si son dati a scavarci dentro alla ricerca dell'elemento sensazionale senza guardare troppo per il sottile, servendo intenti fondamentalmente commerciali. Inclini al moralismo troppo facile o ad una gelida obbiettività, essi hanno comunque mostrato di trovarsi perfettamente a loro agio nel manipolare certi argomenti, divertendosi, voltolandocisi dentro. Raramente, ad esempio, ci si è chiesti quali fossero le ragioni di certe ribellioni e di certe altre insofferenze: le une e le altre si sono assunte come dati di fatto, e questo è tutto. Che reali-

smo è mai questo, se da esso sono trascurati proprio i nodi determinanti tra individuo e realtà, tra il singolo e le ragioni storiche in cui vive? Senza aver la pretesa di fare da suggeritore; mi pare che gli argomenti da toccare dovrebbero essere del tutto diversi. Ci sono i giovani « normali », liberi da tare sessuali e da problemi psicanalitici; quelli che lavorano, e quelli che non possono farlo (e magari proprio per questo maturano certe sterili « ribellioni »); ci sono le loro difficoltà di inserimento nel corpo sociale e politico, c'è il problema, che può anche essere serio (cosa di cui devono essere in parecchi a dubitare, a giudicare da alcuni film), del matrimonio. Può darsi che rendendo un po' piú umano l'occhio della « camera », i registi italiani riescano a convincere piú di quanto abbian fatto sinora i bistrattati giovani di oggi. In ogni caso, però, non senza il rispetto di una condizione essenziale, che cioè il pudore e assenza retorica stiano alla base del loro lavoro: è la condizione prima perché sia possibile uscire dal vaniloquio, e sfiorare risultati d'arte.

Giuseppe Sibilla

I non giovani e il cinema

L'essenza della gioventú sta probabilmente in un atteggiamento di particolare aggressività verso la vita (o piuttosto di desiderio, poiché spesso il giovane non possiede le unghie atte a far suo quanto ambisce). Nello stesso tempo l'atteggiamento del giovane verso ciò che lo circonda è estremamente puro, non in senso morale ma in senso gnoseologico: la sua ricettività è intatta, il mondo dei suoi sentimenti non ottenebrato dall'abitudine: di ciò che lo circonda egli riceve l'essenziale: non ancora preparato a giudicare, è il meglio armato per percepire. L'attività della sua intelligenza è immatura, non capace di un'organizzazione serrata e razionale; in cambio la sua sensibilità lo porta naturalmente ad apprezzare e ad ammirare quanto v'è di spontaneo e di felice sia nella vita che nelle arti. Ogni giovane che nasce rompe con tutte le convenzioni, salvo poi a ricadervi dentro ed a riaccettarle in pieno quando sarà piú vecchio. E' la vita che si vendica di essere disprezzata dal primo venuto che trova da ridire su tutto; e sorridendo lo minaccia: « Tu che ora ti credi unico, insostituibile, diverrai una di quelle persone che hai tanto disprezzato, e finirai con l'adattarti completamente alle cose quali

sono ». E' un ciclo fatale: si nasce eretti contro la vita, portati a disprezzarla e a volerla rinnovare; si muore curvi sotto la vita, dopo averne sposato tutti i pregiudizi, lo scetticismo e la saggezza.

I giovani sono impulsivi e dogmatici: incapaci di portare un pregiudizio razionale su quello che capita sotto i loro occhi, giudicano per simpatia, scartando il resto con disprezzo. Invano i piú anziani si affaccendano a cercare motivi e ragioni, a spiegare: essi sentono cosí; e il bello è che hanno quasi sempre ragione. In realtà, forse senza saperlo, essi difendono gli interessi della poesia e dell'originalità contro quelli della tecnica e della routine: qualcosa li avverte di dove stia la verità, anche se proverebbero delle difficoltà a spiegarne i motivi.

La gioventú è essenzialmente lirica. A venticinque anni si può scrivere Le grand Meaulnes, *dopo non piú. Un gigante terroso come Balzac, invece, nasce tardi: ha perduto la sua gioventú; quando si è accorto d'esser grande aveva già troppo cervello.*

La gioventú è, piú che un'età del corpo, uno stato di grazia dello spirito, al quale bisogna pur decidersi ad accordare qualche attenzione soprattutto occorrerebbe che ciascuno stesse attento a non ucciderla in sé col ragionamento, perché è come la centrale che alimenta tutto lo stabilimento, il primo elemento propulsore i cui impulsi occorre filtrare ma non uccidere. Troppi uomini lavorano, scrivono e creano senza piú un briciolo di quella felicità le cui onde piú genuine corrono dallo stagno agitato dell'infanzia; ma ad ascoltare un po', a trascurare il resto, si sentono ancora passare, e come!

E il cinema? In questo ambiente di furbi anche i giovani infurbiscono, cioé invecchiano, anzitempo. Se esistono degli scrittori, dei pittori giovani, non si può a rigore ravvisare nella produzione cinematografica una corrente che rispecchi esigenze sinceramente giovanili. In realtà, anche se ci sono dei giovani che hanno qualcosa da dire, troppo presto essi scendono a compromesso con esigenze minori. Cinici avanti tempo, dicono di salvare quanto possono, ma cedono tuttavia ancor prima di essere attaccati.

Al loro tempo Clair, Eisenstein ed alcuni altri hanno saputo imporre le loro idee: erano i rappresentanti di una generazione che si affacciava al cinema carica di esigenze, che sapeva affermare le ragioni dell'ingegno. Negli ultimi tempi la loro attività si era qualitativamente allentata; ma non è troppo chiedere a un creatore di essere sempre all'altezza di se stesso? Essi seppero essere giovani quando potevano e dovevano esserlo. Oggi si assiste a una preoccupante carenza di originalità: molti giovani registi debuttano già scaltriti, ma a patto di un sostanziale compromesso con le proprie esigenze. Il nostro decennio è quello dell'« affermarsi prima di tutto », e il primo passo è cercar di

piacere ai datori di lavoro. Sano principio economico, ma avaro di autentici risultati, fuorché finanziari.

Mai forse il cinema come oggi è stato cosí povero di talenti e di opere autentiche. Un tempo ciascuna corrente nuova nella vita della cultura finiva con l'attaccare i grandi che avevano creato la corrente precedente: principio sbagliato ma padre di originalità. I giovani d'oggi cercano invece di piacere ai vecchi già affermati e gliele passano tutte per buone. Quasi non esiste piú una differenziazione tra generazioni: tutti lí, salvo pochissimi, a pensare alla carriera. Se non ci fosse qualche esempio in contrario, del resto isolato, ci si potrebbe chiedere se esistano dei giovani nel cinema. Quel tanto di buono che traggono fuori, eccolo mortificato sul nascere da troppe concessioni. Mai si è parlato tanto della censura, mai si è tanto pensato ad accusarla. Cose vere, ma anche comodi alibi forniti in continuazione da una generazione che non sa far blocco per vincere opposizioni; o almeno che non tenta.

Di tutto questo sarebbe errato incolpare gli individui singoli invece che il sistema: a cui tuttavia ciascuno, adattandosi agli altri ed accettando la pratica corrente, porta il suo piccolo contributo negativo, la propria infinitesima parte di responsabilità. Il machiavellismo diventa un costume accettato come una regola del gioco: e chi siede al tavolo verde sa già che vi si barerà, ma è tranquillo perché ha la giacca imbottita di briscole.

Essendo la gioventú per definizione un'altra cosa, si può dire che nel cinema di oggi i giovani non abbiano voce, o meglio che ve l'abbiano solo in quanto rinunzino ad essere tali. E ciò non può sfuggire ai giovani veri, quelli delle platee, i quali non hanno piú l'entusiasmo per il cinema che provarono altre generazioni, ora già mature, al tempo della loro adolescenza. Il cinema ha ormai ricevuto nel concetto comune un riconoscimento pieno come arte; i suoi spettatori e cultori entusiasti non sono piú dei pionieri, come qualche decennio fa, ma aliquote larghe e convinte. E tuttavia, se non erriamo, raramente avviene quell'incontro incandescente tra film e spettatore che nella nostra primissima gioventú elettrizzò qualcuno di noi, non nei cineclub ancora non aperti ad una religione pubblica, ma nelle scrostate sale della periferia dove un vicino mangiava le nóccioline.

I giovani intenditori di oggi, all'età in cui vivevamo solo di entusiasmo, sono già dei critici spassionati e distanti; ciò lascia facilmente presagire come tra dieci anni saranno ancora piú astuti dei furbi attualmente in attività di servizio.

Sergio Frosali

Se la validità e la vitalità di un problema è strettamente collegata al numero ed alla serietà degli interventi che esso provoca, indubbiamente dobbiamo essere del parere che il dialogo iniziatosi, alcuni mesi fa, sulle colonne della rivista « Cinema » a proposito del tema: « Il cinema e i giovani », abbia effettivamente toccato un *punctum dolens* sulla gioventú del nostro paese e in particolre riguardo a come essa veda e si veda in rapporto al cinema.

Consultando l'elenco dei film che piú spesso ricorrono nelle lettere inviate a « Cinema » ci si rende conto di come, piú o meno, la filmografia si restringa a poco: da *Terza liceo* di Emmer a *Gioventú perduta* di Germi o a *I vitelloni* di Fellini e *I vinti* di Antonioni, ai quali potremmo aggiungere altri esempi come *Art. 519, codice penale* di Cortese o *Febbre di vivere* di Gora, e di come questa elencazione restringa a priori il campo d'indagine: cioè parlando di problemi di giovani si passi immediatamente a considerare un determinato e preciso strato sociale, la piccola e media borghesia a cui appartengono quasi tutti i protagonisti di questi film.

Vengono cosí, imperiosamente quasi, alla ribalta i giovani di *quella piccola borghesia che ancora bene o male costituisce il nerbo della corrente moralità* (« Cinema », n. s., n. 138), i cui problemi sono singolari e particolari, differenti, ad esempio, da quelli delle altre classi che in cinema hanno ormai avuto i loro rappresentanti e per le quali — e soprattutto per il popolo — un problema specifico dei giovani, inteso almeno come lo intendono quelli che sono intervenuti al dibattito, non esiste: subito i problemi dei giovani diventano i problemi della vita e non si differenziano da quelli degli uomini: sono i problemi del lavoro, della famiglia, della sopravvivenza che minimizzano e frantumano le sottigliezze intellettuali-sentimentali dei borghesi di Emmer e di Cortese.

Per questo, angolandoci dal punto di vista di quanti hanno detto la loro parola, non potremmo considerare solamente « giovani » personaggi come l'Antonio di *Due soldi di speranza* o il Pasquale di *Giorni d'amore* anche se, alla resa dei conti, hanno la stessa età di quegli altri.

Nell'articolo che dava l'avvio al dibattito di « Cinema » si concludeva che *questa gioventú nel suo insieme è assai piú seria e migliore di quella che l'ha preceduta* e che il luogo comune della « generazione bruciata » è un equivoco da superare (« Cinema », n. 135).

Noi conveniamo, in linea di massima, con quanto dice l'articolista, specie riferendoci all'importante fenomeno della politicizzazione, ma concludendo come proprio questo sia il punto ove inizi quella confusione di idee e di linguaggio che chiaramente è risultata dalle risposte.

Dire infatti « giovani » è facile: ma bisogna distinguere tra giovani e giovani.

Un periodo storico denso di gravi avvenimenti come il nostro ha determinato una frattura tale che giovani con solo pochi anni di differenza parlano adesso dei linguaggi completamente diversi e stentano a capirsi: sembra proprio che oggi i venticinquenni e i diciottenni siano addirittura due generazioni.

I giovani che ricordano ancora il fascismo e ne hanno subito nei primissimi anni l'educazione e la mentalità, che, nel delicato momento della crisi dell'adolescenza, hanno visto il crollo di un regime e di un esercito che gli avevano detto fossero le cose piú eterne d'Italia, che hanno assistito alle atrocità di una guerra civile e all'ingresso di un esercito nemico ma che si diceva essere liberatore, hanno subito troppi traumi e troppe crisi per potere essere sullo stesso piano di coloro che, negli stessi anni, avevano l'età in cui i loro problemi erano le gesta di Cino e Franco e dell'uomo mascherato e che, via via maturandosi, di tutto quello che era stato l'immediato passato, hanno avuto un'eco, il piú delle volte travisata e svisata in buona o cattiva fede.

E' questa la grande tragedia di giovani di una stessa generazione che si sentono estranei e diversi pur con solo pochi anni di differenza.

E' il motivo per cui oggi essi non si sono ritrovati, ad esempio, nei protagonisti di *Terza liceo:* ricordiamo il senso di insoddisfazione con cui si seguivano le insipide vicende sentimentali di quella vacua scolaresca e i tentativi di inserire spunti sociali che non andavano al di là di luoghi comuni come quello del figlio del ferroviere col ritratto di Matteotti in anticamera, col risultato finale che sono rimasti delusi tutti, i giovani e i giovanissimi: i primi che hanno trovato non impegnato il sottofondo sociale come i secondi che hanno trovato fatuamente svenevole il problema sessuale.

Eppure proprio *Terza liceo,* pur nella convenzionalità e nel suo dichiarato intento di evasione, ha un legame appunto con quei giovanissimi che, dimenticata o ignorata l'esperienza della guerra, hanno finito col lasciarsi trasportare da questa facile esuberanza: prova di questo ne è l'articolo di Paolo Gozzi (« Cinema », n. 138) che significativamente si intitola: « I nostri J 3 sono piú saggi » e che conviene che *i film di Emmer con la loro gratuita vacuità sono la prova del nove degli entusiasmi dei giovani, delle loro esuberanze, dei loro provvisori va-*

gheggiamenti popolisti, anche delle coscienze già abbozzate in attesa del grande collaudo.

Ma sotto questi entusiasmi e questa voluta indifferenza — che il Gozzi intuisce ma non rileva — i giovani nascondono e mascherano i loro dubbi e le loro sofferenze.

Il convenzionalismo di una civiltà che si va insensibilmente americanizzando, perdendo in profondità — e per americanizzare intendiamo quanto va dal rotocalco alla televisione, da Pecos Bill a Mickey Spillane — li spinge ad uscire dal conformismo, malgrado apparentemente l'accettino nel costume e nel gergo, e queste evasioni finiscono col prendere aspetti praticamente politici: populisti da un lato, nazionalisti dall'altro: o rinnovare tutto ex novo o tornare a quel mondo dell'infanzia che non ricordano e di cui sentono solo *la sopravvivenza di ideali astratti e brillanti nel cielo della retorica* (« Cinema », n. 135).

E' questa la motivazione della politicizzazione di cui si parla in « Cinema », il cui contraltare non è la chiarificazione delle ragioni per cui ci si avvicina ad un gruppo o ad un altro, ma la negazione totale di una possibilità di convivenza e di comprensione e il trincerarsi in una posizione di pavido « qualunquismo » che la politicizzazione schernisce e rifiuta a priori (« tanto » essi dicono « o gli uni o gli altri »...), posizione che, ineluttabilmente, il piú delle volte, finisce con lo sfociare in un nazionalismo non piú sentito realmente ma vagamente orecchiato.

Conclude quindi il Gozzi: *Quelli che hanno aderito ad una fede ideologica sono i piú fortunati, perché non hanno le ali bruciate.* E' questa la sconsolante considerazione.

Ma quel che è piú grave è che le ali bruciate finiscono con l'averle proprio quelli che il problema non l'hanno evitato a priori, ma l'hanno affrontato con coscienza e disperazione e, per una serie di motivi a cui essi non possono e non riescono a dare una risposta, non l'hanno saputo risolvere.

La maggior parte di questi « che sono i piú infelici » non appartengono ai giovanissimi, ma agli altri: ai meno giovani; quelli che hanno portato le divise dei figli della lupa e dovuto scrivere i temi sul razzismo e che, avendo subito questo, hanno una idea abbastanza chiara di quel che possa diventare una dittatura ideologica per potere essere obbiettivi nel giudicare qualsiasi soluzione politica ed avventurarsi a cuore sgombro incontro alle facili lusinghe di ideologie che fanno leva su loro sentimenti di umanità e di solidarietà per gli oppressi o di legittima reazione per gli oppressori.

Sono gli stessi che hanno ormai superato anche il momento dei problemi sessuali, che del resto, almeno nella accezione dei film tipo *Domani è troppo tardi,* non sono sentiti neanche dai diciottenni. Questo

spiega il motivo dell'insuccesso di *Art. 519, codice penale* che, pur essendo denso di significative osservazioni ambientali, quali la moda dei cineclub (la proiezione di *Fortunale sulla scogliera* a passo ridotto e la battuta a commento del giovanotto che flirta al buio: « Ah, è un classico?... e io sono un romantico! ») o di un certo gusto di programmi radiofonici (i versi, mormorati a bassa voce, ascoltati dalla Mazzacurati), questi problemi portava a un parossismo che sfociava nella tragedia e, in riscontro, della semplicità di certi aspetti de *I vitelloni* in cui, ad esempio, le due principali figure femminili — la sorella di Sordi e la moglie di Fabrizi — risolvevano senza drammi una situazione che ad una spicciola morale borghese può risultare non accettabile.

Resta per essi, adesso, una nuova gamma di problemi da affrontare e sono quelli che piú intensamente premono (*fate sí che un avvocato non faccia il dattilografo e scomparirà anche la gioventú perduta,* scrive Luciano Arancio sul n. 141 di « Cinema »): i problemi della vita e del lavoro che affrontano supinamente e senza entusiasmo.

I giovani — scrive ancora un altro di quelli che sono intervenuti — *vicini fisicamente nelle fabbriche e nelle scuole, sono lontanissimi spiritualmente* (« Cinema », n. 139).

La convivenza con due generazioni che non li comprendono (i loro genitori e i loro fratelli minori), gli stessi vincoli di una società moderna che essi non possono piú accettare senza riflettere (ad esempio, gli impegni della vita militare che a vent'anni tronca e spesso recide per sempre ogni attività: si è mai fatta un'inchiesta onesta su quanti siano i giovani che tentano di farsi riformare o esentare dal servizio militare?) sono gli ostacoli a cui si impigliano i loro ulteriori entusiasmi.

La pubblica opinione li ha identificati nei « vitelloni » ma sono qualche cosa di piú dei « vitelloni »: hanno letto, hanno studiato molto di piú di quanto Fellini fa studiare i propri personaggi. Hanno del gusto, della sensibilità, delle aspirazioni: non parlano confusamente di Hemingway come Riccardo e non scrivono drammi surrealisti come Leopoldo: sono molto piú serii e si divertono piú raramente: i loro sfoghi improvvisi ricordano quello di Alberto quando si sbronza (per questo a molti quello è sembrato il momento piú vero del film) ma poi subito ritornano con *l'apatia, il silenzio delle idee, la tristezza del rifiuto.* (« Cinema », n. 139).

Sono i giovani che popolano i concorsi statali di duemila posti di referendario in prova di gruppo C al ministero dell'Industria e del Commercio, che vengono a Roma dalla provincia e si fermano, senza inserirsi nella città, nelle pensioni e nelle stanze in famiglia attorno alla stazione o, a Milano, nei grossi palazzi della periferia, o, se sono invece in una grande città, basta la prospettiva di un posto o di una donna —

come loro intristita nella convenzionalità di una vita priva di entusiasmi — per farli diventare, senza neanche accorgersene, la continuazione piccolo borghese dei loro genitori che, in fondo al loro cuore, invidiano e disprezzano. Non sono infatti, il Viarisio, il Romano o il padre di Fabrizi, gli unici personaggi positivi de *I vitelloni*?

Questa è la media oggi dei giovani della borghesia: da un lato gli entusiasmi goliardici dei giovanissimi, la cui grottesca esagerazione è, in chiave farsesca ma con un fondo di verità, il Sordi di *Un americano a Roma* di Steno, dall'altro la ribellione individuale di chi si affianca, credendoci, a un'ideologia politica estremista e nella quale crede di risolvere realmente i suoi problemi e quelli della sua classe — anche se questo porta ad incongruenze e a travisamenti come, ad esempio, nell'edizione originale dell'episodio italiano de *I vinti di* Antonioni — o la fuga ancora piú solitaria di quelli che come Moraldo cercano altrove e senza una propria coerenza la soluzione del loro problema: ma sia il primo che il secondo caso possono considerarsi delle sparute eccezioni che troppo facilmente sia Antonioni che Fellini hanno tentato di tipicizzare come esempi significanti: specie per Moraldo che, dopo aver rifiutato ogni adattamento in provincia, insiste di poi nel suo isolamento individualista, rifiutando, come appare nel soggetto non realizzato ancora « Moraldo in città », sia l'inquadramento in un ufficio, sia la costruzione di una propria famiglia, trincerandosi, cosí come nel finale dell'altro film, in una nuova ingiustificata evasione.

Ma questi sono egli estremi, importanti solo dal punto di vista statistico: la massa dei giovani della piccola e media borghesia, forse piú ampia di quanto si possa credere, rimane al centro di questi estremi: sono coloro che non credono quasi piú a niente e che con molta umiltà e senza pretese affrontano, giorno dopo giorno, i piccoli problemi della vita quotidiana che oggi possono essere la scuola, gli amici o la famiglia, domani la politica o il lavoro, ma che nel fondo della loro tristezza — non potrebbero non averla perché altrimenti non potrebbero sopravvivere — hanno ancora una viva e concreta fiducia in se stessi e nella Fede.

I loro volti non li conosciamo: l'operaio italiano tipico è il Ricci di *Ladri di biciclette*, il partigiano ha il volto di Pagliero o di Cigolani, i bambini quello di Staiola o degli sciuscià di De Sica e la donna italiana il volto della Carell o della Magnani.

Dei giovani borghesi conosciamo tanti volti diversi: da Sordi alla Ferrero, da Interlenghi alla Mazzacurati, da Cappabianca a Fabrizi: ma

nessuno di questi è un volto « vero ». Il volto del giovane borghese italiano è ancora sconosciuto: un giorno, che è augurabile venga presto, il cinema ci darà anche questo.

Lucio Romeo

I giovani sullo schermo e i pericoli dell'astrattezza

L'importanza del cinema nella società (come mezzo di documentazione, artistico o di spettacolo) è ormai cosí grande da rendere piú che legittima una discussione di problematica generale su un determinato tema, se non altro per rendersi conto di un orientamento del gusto e additare, in rapporto alle varie testimonianze, i lati positivi o negativi della produzione stessa. Tuttavia è noto il pericolo insidiosamente nascosto nelle inchieste a carattere generale, ché si viene a perdere — teorizzando — la molteplicità e le sfaccettature dell'oggetto esaminato.

Questo, come pregiudiziale, prima di avvicinarsi a un tema cosí sollecitante, cosí necessario, come « il cinema e i giovani »; tema amplissimo per la reversibilità dei suoi aspetti (i giovani e il cinema e il cinema visto dai giovani) e per la profonda importanza di ognuno di essi. E questa pregiudiziale potrebbe portarci subito ad esaminare un aspetto del problema e cogliere uno dei piú evidenti, ma anche piú pericolosi difetti della produzione in tal senso: l'astrattezza con la quale sono visti cinematograficamente i giovani, nella maggior parte dei casi. Sembra che il cinema, portavoce universale delle personalità dell'uomo, delle varie caratteristiche nazionali, delle diverse esigenze classistiche, e, infine, dei piú nuovi problemi artistici, di fronte al complesso mondo che va dall'infanzia sino alle soglie della maturità (e per maturità intendiamo il momento in cui l'uomo entra a far parte, con uno scopo ben preciso, della vita comune) non sia riuscito che a nascondersi dietro a convenzionali etichette. Si intende che esistono le dovute eccezioni, ma queste rimangono quasi sempre nel dominio dell'arte e non rientrano nella serie delle pellicole correnti o anche piú che mediocri, di buona fattura. I giovani nel cinema sono di solito rappresentati come esseri avulsi dal loro tempo, senza relazioni dirette con la società che li circonda, senza una problematica personale o un tipico carattere, senza possibilità di riflessione intorno alle basilari forme di vita con le quali

vengono a poco a poco in contatto: famiglia, ambiente, città, patria, ecc. (e pensiamo a un giuoco di rapporti piú sottile che non sia la solita incomprensione paterna per le scappatelle); relegati nel beato mondo del primo amore connesso alle forche scolastiche o alla noiosa allegria goliardica e alle esibizioni sportive, assurte a mito della giovinezza. Diremo, insomma, che si riconosce fin troppo ai verdi anni l'estraneità dalle difficili leggi che regolano poi la vita dell'uomo.

Il vizio di schematizzare « il giovane » sotto un'etichetta prefabbricata a tavolino con i soliti ingredienti mescolati a seconda del caso (amore, spensieratezza, allegria, forza, ecc...) non è un vizio italiano, ma radicato vizio della cinematografia americana, dalla quale si potrebbe estrarre tutta una storia di « etichette » corrispondenti di solito a un tipo fisico determinato principalmente da un attore o da un'attrice che lo lanciano. A cominciar dalla sciagurata serie delle bambine prodigio, prima ignara colpevole la famosa Shirley, dei ragazzi buoni di cuore e brutti di viso impersonati da Mickey Rooney, sono alle sdolcinate Jeanne Crain (con una sfumatura lirica, nelle prime interpretazioni, che evitava una totale retorica). Si può continuare, e basti il ricordo dei film di ambiente universitario, grazie ai quali tutti abbiamo imparato ogni mossa del baseball *indignandoci con la squadra avversaria (che, orrore, voleva vincere la nostra dove c'era il Tal dei Tali che all'ultimo non aveva potuto giocare) e infine persuadendoci che lo sport è oggi l'unica manifestazione dello spirito. Ma i tempi corrono, e anche i giovani: ed ecco l'ultima e preoccupante serie delle « vergini sotto il tetto », davvero troppo sintomatica per passare inosservata. Se non si temesse di dargli un'eccessiva importanza, il soggetto del film omonimo potrebbe essere preso come simbolo di quel « conformismo coraggioso » che sembra attualmente imperversare nella produzione americana. Il dir le cose, ma non troppo; il far le cose, ma non troppo. Sicché si viene ad ammettere e in un certo senso a insegnare (il cinema ha pur sempre una funzione didattica) che è permesso, anzi è molto di moda, liberamente agire fino a che questo non torni a nostro svantaggio. Strana morale, o per lo meno strano modo di vedere il problema esistenziale della gioventú. Ma qui il discorso porterebbe lontano. Ritornando invece a questa « vergine ma non troppo », vediamo che, come negli altri casi, il personaggio è divenuto subito tipo riproducibile in mille maniere, con leggerissime varianti, dovute piú che altro all'importanza della sua parte nell'economia del film, e ai differenti soggetti fisici prescelti: ridotto immediatamente a uno* slogan, *agli opposti da una individuazione, e perciò dalla realtà.*

La frequentissima astrattezza con cui sono visti i giovani nel cinema americano, ha avuto anche in Italia la sua fortuna, meno insistente

tuttavia, in quel filone che va da Signorinette *a* Terza liceo. *In questo ultimo, le ottime intenzioni del regista (ed Emmer ci aveva dato prove migliori) non solo sono rimaste in embrione, ma hanno portato a un risultato negativo: una serie di luoghi comuni e, spostandoci sui personaggi, di variazioni sul tema « diciotto anni » con gli annessi e connessi degli amoretti e dei sentimentalismi. Generalmente si può osservare che la schematizzazione si attenua venendo a contatto con il popolo, di fronte al quale i nostri registi sembrano avere maggiori suggerimenti e sentire con senso realistico i problemi legati ad ogni singolo personaggio, ma si acuisce sfiorando gli ambienti della borghesia, anche in quei pochi casi nei quali essa è presa in considerazione. Come a suo tempo rimasero fuori dalla retorica i film borghesi cameriniani (e oggi dove sono i corrispondenti?), l'esempio piú importante da citare di questi ultimi anni (una tappa anche in senso storico) è* I vitelloni *di Fellini: l'individualizzazione acuta e realistica di ogni personaggio scavato nelle sue reazioni umane e sociali aveva tutto il sapore di una scoperta nell'ambito di un ambiente e di una tematica inedita. E le ragioni provenivano dal fatto che* I vitelloni *rappresentava non solo un determinato intreccio a base di attributi propriamente giovanili, ma una tipica posizione morale di certa gioventú italiana (giustificabile per le attuali difficoltà che ognuno trova al momento di inserirsi nel moto comune del lavoro e della famiglia); e indicava le caratteristiche di una età nella quale si rifiuta ancora la coscienza dei doveri. Un altro esempio, molto meno famoso, anzi passato quasi del tutto inosservato, potrebbe essere* Febbre di vivere *di Claudio Gora, dove veniva criticamente analizzata, per contrapposizione di caratteri, la situazione dei giovani in alcuni ceti borghesi, e le loro diverse fisionomie morali. Anche in tale film, per alcuni lati molto coraggioso, i protagonisti vivevano al di fuori dei soliti, convenzionali moduli cinematografici.*

L'esemplificazione potrebbe continuare, senza aggiungere niente a ciò che è già stato indicato: che il processo da compiere andrebbe non variato, ma capovolto, risalendo da un personaggio con particolarità specifiche, situazione sociale specifica, proprie reazioni, sino ad individuare il suo peso nella compagine odierna della società, positivo o negativo. Un processo che non sarà mai possibile, se non casualmente, fino a che si concederà ai giovani un'assoluta estraneità dalla vita comune costringendola nel limbo della platonica idea della giovinezza. Nei casi migliori, infatti, non manca mai l'addentellato contingente, anche se sottinteso, anche se appena accennato: cosí Autant-Lara fece coincidere nel protagonista di Le diable au corps *(aiutava in questo caso un testo letterario) sentimenti e debolezze giovanili con la posizione di fronte alla guerra, dalla quale era portato, per forza di cose,*

ad essere estraneo; cosí Kazan nel protagonista di On the waterfront *coglie il sorgere di una coscienza sociale, la ribellione a un ambiente in cui esso si era formato, pur non tralasciando di sottolineare le particolari sfumature di una determinata età.*

La vita offre tutti i giorni una problematica da sfruttare cinematograficamente ed evidenti si offrono gli aspetti peculiari della gioventú odierna: la tendenza a un pericoloso conformismo, l'importanza sempre meno sentita delle istituzioni base (famiglia, religione, patria, ecc.), gli squilibri di fronte alla maggiore libertà sessuale, l'innestarsi faticoso e spesso lungamente aspettato nell'ordine del lavoro, la posizione critica dei giovani di cultura in seno a un'organizzazione prevalentemente industriale, le reazioni e il problema degli anni post-universitari. D'altra parte non si può in astratto enumerare i troppi aspetti di tale problematica. Essa è squadernata davanti a chiunque; si tratta solo di estrarne, per una storia filmica, il lato che piú può interessare, rivestendolo di una precisa fisionomia. E' quello che ha fatto Fellini.

L'importante sarà sempre di assumere il compito ponendosi di fronte al foglio bianco della giovinezza, senza lasciarsi avvincere dalla facile compilazione di una delle solite etichette, e piuttosto attenersi all'osservazione di una precisa realtà storica e contingente, cosí piena di casi « eccezionali » o « banali » da permettere un risultato non comune, una morale meno sofisticata.

Francesca Sanvitale

L'Università al bivio

Per quanto si riferisce ai rapporti che dovrebbero intercorrere tra cinema e università, per ciò che riguarda le belle e vane proposte di inserire la cultura cinematografica nella cultura del giovane universitario (e a questo proposito, piú di una persona ha scritto, suggerito e prestato il proprio contributo) mi sembra opportuno tornare al principio e fare il punto su taluni aspetti del problema, che sono stati evitati o incompletamente affrontati. Dal momento che proprio nelle Università la cultura nelle sue disparate accezioni dovrebbe trovare una giustificazione di carattere soprattutto umano e ricevere un riconoscimento come esigenza o come risultato di una esigenza riferibile a interessi non particolari ma piuttosto generali, converrà mettere in chiaro quali

sono i presupposti, non tanto per l'elaborazione di questa cultura quanto per l'accettazione di una organizzata attività dello spirito, vale a dire quali sono gli elementi che rendono possibile o probabile una cultura, quali gli atteggiamenti che già si pongono come cultura. E a questo proposito converrà fare un esempio, o meglio partire da un dato di fatto che a prima vista può essere inteso come motivo di natura politica e atto ad alimentare una polemica politica, ma che in realtà sottolinea uno degli elementi di base che è necessario risolvere e inquadrare razionalmente ove si voglia avviare la discussione sul binario di un esame critico accurato e probante.

Qualche tempo fa, un gruppo di studenti appartenenti alla Facoltà di medicina della Università di Siena si abbandonò ad atti di sopraffazione a carico di un gruppo di colleghi iscritti al primo anno di quella stessa Facoltà, e ciò all'interno del Palazzo della Università. La resistenza che le matricole opposero a simile trattamento generò una confusione di qualche rilievo, fino al punto che un docente si incaricò di allontanare i taccheggiatori e i responsabili della gazzarra.

Orbene, tale incidente non è certamente il primo della serie, né il fatto si pone come espressione di un costume isolato o comunque localizzato. Il fatto non è che il sintomo, la manifestazione di una mentalità che resiste da tempo nei nostri Atenei, il risultato di un costume che ha avuto e continua ad avere i suoi fasti a scadenze fisse. Tanto piú grave il fatto se si considera che soltanto pochi giorni avanti si era costituito in questa Università un'Organismo rappresentativo, a seguito di normali elezioni. La gravità dell'accaduto è ribadita dalla considerazione che tra i responsabili della gazzarra figurava un rappresentante dell'Organismo rappresentativo stesso, membro della lista che ha vinto, per cosí dire, le elezioni raccogliendo una buona metà dei suffragi.

Dicevamo, dunque, del costume; e di un particolare costume che è come l'altra faccia di una particolare formazione culturale, che qui si pone, nei suoi aspetti conclusivi, come una specifica mancanza di educazione, non dirò soltanto di fronte ai valori dello spirito ma di fronte ai valori della democrazia, valori che si articolano e si identificano con gli elementi del costume democratico generalmente inteso. Qui dovremmo risalire alle fonti, e tracciare la strada che il costume universitario ha percorso fino ad oggi, ma anche stando ai risultati è subito chiaro che alla base di tutto ciò si differenzia e pone bene in evidenza un particolare criterio di giudicare la realtà ed i suoi attributi, di ignorare di questa i risultati nel presente, di ignorare il senso della storia cui il costume fa seguito e di cui anzi è immediata espressione, di misconoscere i significati di democrazia e di costume demo-

cratico, di essere vincolati ai miti scaduti di una gioventú cui tutto è permesso, nello spirito delle guerre « belle e sportive » di buona memoria, di insistere in quella superbia del voler mantenere un predominio nel campo della cultura e della educazione che il tempo, ogni anno di piú, è andato smentendo col metterne a nudo i limiti e la inadeguatezza ideologica. Mi si dirà: con tutto questo il cinema che c'entra? Il cinema c'entra, e molto.

E' inutile voler adeguare culturalmente una massa di individui ai quali è ostico lo stesso termine di cultura, ai quali sfugge la vera sostanza della parola democrazia non perché nessuno si sia presa la briga di spiegarlo ma perché nessuno, in seno all'Università ha mai tentato di applicarlo. Fa parte di quel costume considerare l'Università come la classica torre d'avorio dove non entrano spifferi, dove non è posto e non hanno diritto di alloggio i problemi della società. Ed è proprio in questa ignoranza dei legami tra società e Università, dei legami tra cultura universitaria e società, che quel costume assume le forme e gli aspetti che abbiamo visto. Coloro che si battono per l'apoliticità, o per l'apartiticità delle idee che circolano nel territorio universitario, si battono in sostanza per una realtà inesistente, seppellita, e falsa nei suoi tentativi di rappresentazione. Si gabellano come espressione di un ipotetico spirito goliardico le manifestazioni piú chiuse di una mentalità che stride con le leggi della società contemporanea. E a questo punto cade il discorso sul ruolo che il cinema è portato ad avere nei confronti della massa universitaria: ruolo non tanto di *informazione*, ch'è cosa monca e imprecisa nell'accezione di conoscenza storica di quelle che sono le tappe dell'evoluzione dell'estetica cinematografica, e non tanto nel significato che il cinema viene ad assumere con il suo semplice inserirsi nei problemi dell'estetica in generale, ma sopratutto nella pressione che è nelle possibilità del cinema compiere per la formazione delle coscienze alla sostanza della realtà quale oggi *si profila*, quindi di formazione democratica, di presa di possesso di una cultura democratica che la maggior parte degli studenti mostra di ignorare; e soltanto in questa preliminare cultura democratica la « Cultura » può operare nel profondo, fermentare con una certa probabilità di risultati.

La discussione su i giovani che qualche mese fa si apriva sulle pagine di « Cinema », trova qui motivo di allargamento, ed esempio di immediata applicazione trovano i consigli che chi vi partecipò suggerí nei vari momenti della discussione.

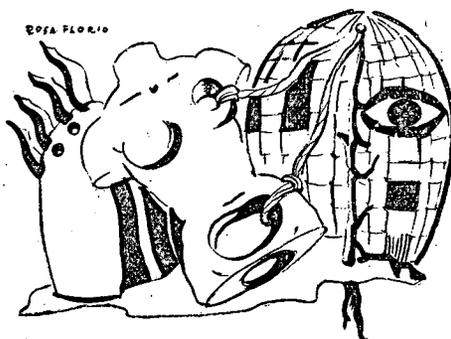
Dobbiamo riconoscere che il cinema, soprattutto qui in Italia, non ha mai trovato l'appiglio per un discorso che facesse luce sulla realtà culturale e psicologica della categoria universitaria, e tutto il cinema

neorealista ne ha curiosamente ignorato l'esistenza. La massa degli studenti universitari non ha mai suggerito tempi da svolgere agli uomini di cinema, e a uomini che verso i problemi della gioventú sembrano particolarmente portati, né il cinema in generale ha creduto opportuno interrompere la continuità di un giudizio, a riferirsi alla sostanza delle Università, che servisse a mettere in chiaro il modulo secondo il quale la vita universitaria procede. Modulo mai fisso, ma costantemente diverso a seconda delle infinite possibilità dell'individuo. Né possono far testo i pochi esempi che ad un determinato settore della gioventú hanno posto attenzione, trattando il problema nei limiti di una categoria o di una classe sociale piuttosto che nel settore specifico della gioventú universitaria. Il manierato discorso fatto da Emmer a proposito degli studenti liceali suona indirettamente, per il silenzio che ne è seguito, come tacita ammissione che oltre quel limite è opportuno credere il vuoto, come rinuncia a gettare sguardi indiscreti dove molti vorrebbero che le acque restassero immobili o perché anche lo sguardo piú distratto non dovesse assumere il significato di un attacco in malafede alla virtú conculcata degli studenti universitari.

Quindi tutto il lavoro di ricerca sembra arrestarsi a quel limite, non fissato da nessuno ma da tutti rispettato. E' lecito rendersi conto che la mentalità che gli studenti medi importano dai licei viene trasferita negli Atenei e in questi assume forme particolari a seconda del clima diverso che vi aleggia, ma quel costume che essi al tempo stesso vi portano, e che deriva loro da un complesso di abitudini e di necessità non prettamente scolastiche bensí sociali e di educazione, ha molto spesso valore definitivo, irreversibile, a meno che una nuova educazione, un nuovo metodo di ragionamento, non ne modifichi la struttura. E' appunto questo che il cinema dovrebbe contribuire a realizzare, nella stessa misura in cui si può dare un esempio dell'iniquità della guerra mediante una rappresentazione della guerra. Il cinema dovrebbe riuscire alla sintesi di rappresentazione di un costume sfasato coi tempi di cui l'esempio cui abbiamo fatto cenno non è che uno dei tanti, mediante una ricostruzione storico-critica di quelli che sono i rapporti tra Università e società. E' inutile illudersi di voler modificare un gusto (e qui per gusto si intende la somma dell'educazione personale, delle convinzioni culturali e dei sentimenti verso la realtà che si muove intorno all'inividuo, quindi del suo atteggiamento nel momento che è nella realtà) mediante l'enumerazione di casi limite, come il cinema ha fatto e da lungo tempo si compiace di fare a carico della gioventú, poiché non avanzeremo di un metro finché non si rimuoveranno certi tabú, radicati nell'abitudine dello studente; e questo può essere soltanto nell'istituire un rapporto, nell'additare que-

sto rapporto, tra verità storica e mito culturale, che lo studente universitario sembra troppo spesso essersi formato alla moraletta di « Addio giovinezza », alla moraletta del cappello a punta come simbolo di un privilegio conquistato non si sa in virtú di che cosa, a una moraletta che fa perno sull'intoccabilità dello studente da un punto di vista educativo e culturale. Se il giudizio, com'è qui formulato, può apparire troppo pesante a carico di uno studente universitario sulle cui spalle, bene o male, si sono accumulati anni di studio e di applicazione, non è esagerato dire che il risultato piú ricorrente di questo « mestiere » dello studente sembra essere o un ottuso sciovinismo verso ciò che si considera come valore universitario in generale o un nichilismo altrettanto grigio e acritico che poggia su una sfiducia sostanziale nelle istituzioni degli uomini e nelle loro opere. Vi è una cultura da ricostruire ex-novo, una cultura di fatti e nei fatti, non la cultura di circostanza e del caso per caso, non quella ingegnosa ma a lungo andare impotente che si annega nell'ambito dell'informazione scientifica. Questo apporto umanistico, democratico, di cui c'è bisogno, penso che il cinema lo potrebbe dare piú chiaramente e piú celermente che qualunque altra disciplina, e il cinema, attraverso questo contributo, offrirebbe se stesso alla conoscenza degli altri, si realizzerebbe culturalmente col raggiungere un risultato di incalcolabile portata culturale, entrerebbe, insomma, nel circolo della vita universitaria come strumento di formazione ad una esistenza liberale e scissa dai vecchi tarli dei dogmi accademici. Non tanto, dunque, inserire il cinema nelle Università come scienza, ma additare, attraverso il cinema, la dinamica del costume e della cultura universitaria quale oggi si rende necessaria. Poiché non è abbastanza giustificante il fatto che in questi ultimi tempi la categoria universitaria si sia in parte avvicinata (e in molti casi sensibilmente avvicinata) alla comprensione del metodo culturale moderno, che è poi un accostarsi, contemporaneamente, alla prassi del costume democratico e un predisporsi alla penetrazione del fatto culturale inteso in senso dinamico e progressivo, come l'istituzione dei Centri Universitari Cinematografici per non dire degli Organismi rappresentativi. Ma è anche lecito ammettere che in molti casi questi concetti non hanno superato quel limite che separa realtà e Università. Ed è proprio al livello di questa frattura che il cinema ha il dovere di operare (o avrebbe il dovere, perché sappiamo che non è poi tutta colpa del cinema), narrando, criticando, costruendo, magari senza prescindere del tutto dal metodo didascalico, che pure è peculiare in molte occasioni alla rappresentazione cinematografica. Potremmo affermare, per chiudere, che il cinema non può differire ulteriormente, nell'elaborazione dei suoi contenuti, il problema universitario nel qua-

dro piú generale della gioventú moderna, ma che anzi una grande conquista sarebbe se riuscisse a questa saldatura, nel tentativo di unificare, strutturalmente e culturalmente, l'azione di ridimensionamento di una porzione vitale della realtà italiana. Senza sottolineare che, in fondo, tutta questa è materia ottima e sostanziosa di autentico realismo.

Giancarlo Tesi

Variazioni e commenti

Su Rossellini

La malinconia profonda che suscita in molti di noi la lettura di gran parte della critica cinematografica italiana dei quotidiani e dei rotocalco ha origine tra l'altro nella leggerezza con cui vengono create e distrutte fame di registi e di attori e nell'assoluta superficialità che evita di approfondire i giudizi e si affida ciecamente al gioco alterno delle fortune e degli interessi.

Un segno di questa mentalità è un recente articolo apparso sul settimanale « Oggi », in cui sotto il titolo « Crollo del mito Rossellini-Bergman » si legge una pagina di stroncature del regista di Paisà, *a proposito del suo recente film tedesco* Paura.

Il tono perentorio, la durezza delle frasi, la certezza del decadimento rosselliniano non ammettono repliche. Con la stessa facilità con cui era stato creato il mito esso viene distrutto: un errore che genera un altro errore.

Ogni artista infatti può avere i suoi momenti di ispirazione e le sue lacune di silenzio e di aridità, ma la sua opera va esaminata nella sua totale capacità di individuare e di esprimere una visione dell'essere, una posizione esistenziale.

Si aggiunga che l'autore di un film può avere in sé i motivi occasionali o permanenti della sua assenza di fantasia ma può anche subirli dal difuori.

Nel caso particolare — e in molti altri con questo — il critico di « Oggi » non si è posto il problema se Rossellini sia il solo responsabile di certe prove manchevoli come Giovanna al Rogo *o* Paura, *se — in definitiva — in Italia un regista di grande genio ma di scarsa attitudine alla costanza e alla pazienza possa trovar lavoro, se molte buone occasioni non vengano stroncate in partenza dalla diffidenza, dal pettegolezzo, dal criccaiolismo e dalla grettezza di molti produttori.*

Il qualunquismo italiano rimproverò a Rossellini di essere conformista, il gallismo di essersi presa come donna oltre che come interprete l'unica attrice che potesse degnamente succedere alla Garbo, il comunismo di essere anticomunista e il fascismo di essere — senza pentimenti — antifascista.

Malintesi, invidie, calunnie che avrebbero finito per demoralizzare anche coloro che con Rossellini erano solidalmente impegnati sí da indurli ad abbandonarlo a metà strada.

Quando ci si sofferma con invidi sorrisi di scherno sui trenta milioni di incasso di Francesco giullare di Dio *non si pone infatti la necessaria attenzione critica alla sfiducia anticipata che caratterizzò l'uscita del film e che tarpò l'iniziativa di un adeguato lancio e di una seria distribuzione interna e internazionale che l'opera — non soltanto per i suoi caratteri estetici ma per la sua originalità di impostazione culturale — meritava.*

Questo clima stranamente persecutorio ha finito senza dubbio con lo scoraggiare Rossellini.

I produttori che vanno dicendo che « costa troppo », che « lavora senza sceneggiatura », i critici che non gli perdonano l'essersi distaccato dai canoni scontati del realismo post-bellico e la sua non appartenenza né alle file comuniste né a quelle che servono i comunisti hanno potuto — a lungo andare — creare un'atmosfera di stanchezza nello stesso Rossellini.

Com'è noto un artista — e soprattutto un artista di cinema — vive anche di consensi, di un'osmosi spirituale continua con il pubblico; quando questi presupposti vengono meno, l'isolamento può condurre a involuzioni, a incertezze, a deviazioni.

Mi sembra che ciò stia avvenendo con Rossellini, costretto a girare il mondo con uno spettacolo lirico, interessante ma che nulla aggiunge ai suoi meriti, costretto a fare dei film in Germania in un ambiente che — come tutti sanno — non riesce a produrre da tempo alcunché di rilevante (e anche qui non sarà inutile ricordare che le opere d'arte cinematografica non sorgono come i fiori selvaggi anche nei terreni incolti e ingrati ma hanno bisogno di tanti coefficienti estranei all'ingegno del loro autore) e quindi limitato al tono di una produzione media e mercantilistica.

Poiché non si tratta di un santo che sta nei calendari dello snobismo sinistreggiante nessuna voce si è levata a deprecare questo esilio non sappiamo quanto volontario del maggiore regista italiano vivente e molti con malcelata soddisfazione ne puntualizzano la decadenza.

Sciagurato e mediocre paese l'Italia se non trovasse l'opportuna serenità e la necessaria nobiltà d'animo per giudicare oggettivamente

casi come questo che vanno al di là della persona — sia pur essa notevole — di un autore di film e investono, piú largamente, dei metodi critici e un costume!

Su De Sica

Il coro di lodi quasi unanime che ha accolto l'apparire sugli schermi de L'oro di Napoli *non solo non ci ha convinti ma ci spinge a un breve discorso su questo film, discorso non preconcetto ma tuttavia assolutamente opposto a quelli che su di esso sinora si sono fatti.*

Ci guarderemo dal discettare se la Napoli di De Sica è la Napoli di Marotta e se è in definitiva l'autentica Napoli: sono, questi, problemi del sindaco Lauro e della sua « giunta » di intellettuali che una volta se la prende con Malaparte, un'altra con l'autore di Sciuscià *e di conseguenza non trova il tempo di occuparsi del suo vero e unico compito: amministrare bene.*

Quello che ci preoccupa e ci colpisce ne L'oro di Napoli *è la perfetta lindura del film: pulito, accorto, senza una virgola in piú del necessario.*

Quasi sempre in questi casi di estrema cura formale non appare né si svela alcuna partecipazione umana del regista al mondo rappresentato; in fondo al narcisismo estetico resta qualcosa di glaciale e di indifferenziato.

E' un caso interessante, su cui si potrà tornare, questo muoversi di alcuni registi del neo-realismo sul piano inclinato della bella frase e della ricercatezza di linguaggio sino al punto da rendere indistinto ogni calore poetico e inoperante ogni carica umana.

Quando a questo fattore di ordine tecnico si aggiunge come nel caso de L'oro di Napoli *l'acquiescenza ai fattori mercantilistici rappresentati dal nome della Mangano, dalla imperiosità dello stesso De Sica come attore, dall'ancheggiare dello Loren, si ha un solo risultato: un'opera corretta di sicuro successo.*

E questo è troppo poco per De Sica, la cui natura lirica è del tutto assente in questo film e quando appare — come nell'episodio del bimbo che gioca con il nobile « interdetto » — viene quasi subito soffocata da ciò che è piú facile e di maggiore effetto.

Entrare nei particolari dei diversi episodi ci sembra inutile: il discorso generale vale per tutti e si ritrova in concreto in ciascuno.

« La pizzaiola » e « Il pernacchio » non vanno al di là del bozzettismo di ambiente e del caratteristico, benché siano gli unici episodi, in certo senso, corali. L'andatura della Loren e la disperazione melodrammatica di Stoppa (una lunga parentesi che attarda il ritmo svelto dell'episodio) non bastano a definire un clima umano e un'atmosfera precisa e il racconto non va al di là di un modulo di novellistica post-boccaccesca, nel senso piú filologico della parola; quanto al « pernacchio », può essere con la sua parte... culturale sulla storia di questo suono un divertente elzeviro cinematografico ma nulla piú.

L'Oro *starebbe tutto qui, poiché gli altri episodi di cui sono protagonisti lo stesso De Sica e Silvana Mangano sono cosí individualizzati nei loro personaggi da non offrire alcuna accezione piú vasta: il nobile spiantato e impenitente giocatore è un tipo proprio della narrativa meridionale, siciliana in particolare e la storia della prostituta sposata per sciogliere un voto, pur riflettendo motivi di superstizione che si ritrovano nel popolo napoletano, appare cosí singolare e incredibile al lume logico e a quello estetico che è difficile considerarla indicativa di un modo umano e di un costume.*

In definitiva si è portati a pensare che Vittorio De Sica, spaurito dinnanzi ad un mondo cosí difficile, cosí incline al melodramma e alla rettorica, tanto discusso e rappresentato da esser divenuto quasi stucchevole, non ha trovato una sua strada, né Zavattini e Marotta, ambedue non ricchi di un'effettivo mordente morale, lo hanno potuto aiutare.

Di conseguenza noi che non volevamo vedere Napoli, la vera Napoli com'è in realtà, cosí come avrebbero voluto il sindaco Lauro e molti suoi concittadini, non abbiamo purtroppo neanche individuato il paesaggio poetico della Napoli desichiana in questo film sicuro, corretto, indubbiamente di successo, che non lascia tuttavia alcuna traccia.

Ameremmo quindi che De Sica tornasse a se stesso e anche ai suoi errori; a lui si possono consentire errori ma non compromessi né alla rettorica né alle esigenze industriali.

Per queste e per quell'altra può sempre infatti provvedere con le sue ambitissime prestazioni di attore.

G. S.

I LIBRI

FEDOR STEPUN: *Theater und Film.* Carl Hanser, Munchen, 1953.

L'autore di questo libro è un russo. Già nel 1932 Stepun, che prima aveva lavorato in parecchi teatri di Mosca, ne aveva pubblicato una prima edizione col titolo « Theater und Kino »; attualmente egli insegna all'Università di Monaco, scrive in tedesco e questo suo nuovo libro si può con un po' di buona volontà inquadrare nella scarsa saggistica tedesca, nonostate l'origine dell'autore. Si tratta di un libro teorico che mira a stabilire l'esatto significato del teatro e del cinema nel nostro tempo ed i reciproci rapporti.

La teorica del cinema — e non voglio con ciò riprendere un troppo lungo discorso — è stata vittima di parecchi equivoci: basterebbe citare l'errore d'essersi posta il nome di estetica. Che non fu soltanto uno sbaglio di nome, ma un orientamento sostanzialmente inesatto: quello che partendo dallo studio dei fattori propri del cinema e degli effetti psicologici di cui è capace una sequenza di inquadrature giunse al famoso « specifico filmico ». (Una volta a proposito di questa strana espressione chiesi a persona competente quale delle due parole fosse il sostantivo e quale l'aggettivo. « Specifico è il sostantivo! » mi rispose, come si trattasse di cosa ovvia. « Strano — obbiettai — in tedesco è il contrario »). L'errore non fu evidentemente nel coniare questo concetto; infatti la concezione di cinema come montaggio ebbe un'influenza positiva enorme sullo sviluppo dell'arte cinematografica. Fu nel credere che il cinema avesse delle sue regole linguistiche facilmente codificabili, e che il rispetto di queste regole fosse condizione essenziale perché il film potesse raggiungere l'arte.

Una simile assurda concezione trova riscontro solo nelle poetiche medioevali o nei trattati di pittura della stessa epoca; veramente non si riesce a capire come sia stata possibile nel nostro secolo. E ancor

piú strano appare il fatto che l'esigenza di un ragionamento piú profondo abbia tardato a manifestarsi; e sopratutto come ai sostenitori della dignità d'arte del cinema non sia passata per la testa l'idea che per il cinema si doveva fare lo stesso ragionamento che si fa per le altre arti. Perché e in che modo il cinema abbia fatto la sua comparsa accanto alle altre forme espressive, doveva essere il problema della teorica cinematografica, e non la fisiologia della successione di immagini.

Sebbene rari, gli studi in questo senso non sono mancati; ai pochi si viene ad aggiungere quello di Stepun; e mi pare che questa, piú che le interpretazioni che l'autore fornisce del fenomeno, sia la sua importanza. Il teatro, egli dice, nonostante tutti gli sconvolgimenti avvenuti, non è capace di rappresentare il nostro tempo. Forse il tempo del teatro è ormai trascorso ed è compito del cinema rispecchiare la nostra realtà? Ma il film è solo una nuova forma di teatro, oppure una cosa nuova, un antiteatro, addirittura l'antiarte della Post-Europa? E perché il cinema ha sostituito il teatro presso le grandi masse, prendendo una cosí grande influenza?

Partendo da queste domande, Stepun discute innanzitutto il fenomeno teatrale nei suoi tre fattori: testo, attore, spettatore, ponendo quasi come premessa che esista un « uomo teatrale » come tipo antropologico, cui apparterrebbero sia l'attore che lo spettatore. Considerare lo « Spiel », cioè la rappresentazione teatrale, come una riproduzione, oppure come l'illustrazione di un testo è un errore: lo stesso testo assume diverso valore nell'interpretazione di due diversi attori. Il testo diviene nel dramma recitato qualcosa come il materiale per lo scultore; materiale che non è indifferente e non può piegarsi a qualsiasi volontà.

Stepun esamina poi lo sviluppo del teatro tragico attraverso i tempi. L'affermazione piú interessante è che il cristianesimo ha segnato la fine della tragedia: infatti il teatro religioso medioevale risolve il tragico nel mistero. Il mito della colpa, del fato, dell'espiazione propri della tragedia classica, lentamente trapassano in quello cristiano della redenzione. Nonostante l'origine mitico-religiosa della tragedia, la sua contraddizione con il cristianesimo appare evidente: nel cristianesimo non può esservi né la colpa tragica dell'eroe, come nel dramma metafisico-eroico, né la tragica impotenza dell'uomo dinanzi al Dio, come nel teatro classico. Le concezioni del tragico sono state varie nel tempo: Shakespeare seppellí ogni possibilità di tragedia mitico-religiosa, e l'età moderna seppellí l'eroe metafisico; il dramma del ventesimo secolo è dramma psicologico e sociale. L'eroe non esiste piú, e in fondo non esiste piú la tragedia che è tensione tra libertà e destino: nel teatro attuale l'uomo è divenuto obbiettivo di conoscenza.

Seguono le analisi dell'attore e dello spettatore. Tra tutte le arti, quella che piú si avvicina al teatro e all'interpretazione è la musica. Nell'uno e nell'altra si tratta di una reincarnazione: ma mentre nel caso della musica la visione dell'autore prende forma nei suoni e negli strumenti, il testo teatrale prende quale materiale il corpo e l'anima di un attore, di un uomo con tutte le sue esperienze. Il problema della liberazione dell'attore dalla sua esperienza umana privata è notevole, né vale il consiglio che dava un celebre regista russo: *Va' a casa, prega e digiuna*. La teoria di Stanislavski invece considera l'interpretazione « l'arte dell'esperienza »: tuttavia quando egli dice che l'attore sulla scena non deve recitare, ma vivere, non intende affatto che l'attore possa riversare nel personaggio i propri privati sentimenti, ma identificarsi con l'esperienza propria del personaggio. Tra le proprie esperienze, l'attore deve contare anche quella di un personaggio quale egli deve interpretare. Perché altrimenti il disaccordo tra i due padri dello spettacolo, l'autore e l'attore, genererà la « catastrofe ».

Lo spettatore deve far parte dello spettacolo, non deve restare passivo, come spesso accade al pubblico moderno, che va al teatro senza mutar d'abito, senza prepararsi allo spettacolo. Una volta, dice Stepun, lo spettatore indossava l'abito nero; il che non aveva evidentemente nessuna importanza, se non quella che la preparazione al clima del teatro e dello spettacolo durava un certo tempo. Adesso lo spettatore arriva all'ultimo minuto, siede al proprio posto e tira fuori il giornale. Non esiste nessuna preparazione, che pure sarebbe necessaria quanto quella che Stanislavski consiglia all'attore prima di entrare in scena. Poiché lo spettatore deve lasciarsi andare, immergersi nello spettacolo e non conservare quell'atteggiamento critico, cosí caro agli spettatori moderni.

A questo punto la speculazione di Stepun diviene decisamente piú filosofica. Egli immagina che esista un « tipo » di uomo (nel senso che a tale termine può dare una dottrina dei tipi influenzata dalla Gestalt e da Jung) ideale per il teatro, sia attore oppure sia spettatore; l'aspetto di ogni uomo è duplice: come Dato e come Proposta, come realtà incompleta o come compiutezza da realizzzare. La tensione dell'animo umano è tra due valori fondamentali: Ricchezza e Unità. Il problema di conciliare questi due aspetti dell'animo è il problema fondamentale dello spirito, e a seconda dell'atteggiamento preso dall'uomo riguardo ad esso, si possono distinguere due tipi: il filisteo e il mistico.

Il primo, il pedante, è un uomo legato a questa esistenza, l'« al di qua », senza tensione interna, contento della propria condizione. In lui l'Unità è raggiunta ignorando la ricchezza d'esperienza; in realtà la sua unità non è che povertà e vuoto. Come spettatore è un uomo

medio, fondamentalmente appartenente alla schiera nei nemici del teatro. Ciononostante è un frequentatore delle prime. Come attore non può essere altro che un imitatore, incapace di rappresentare un carattere. Il mistico, al contrario, raggiunge l'unità attraverso tutt'altra via: essa deriva dalla chiarificazione e quindi dal superamento di ogni ricchezza del mondo e della loro ricerca. Contrariamente a quella del filisteo la sua unità è vera perché trae origine dalla conciliazione dei contrari. Ma neppure il mistico è buon attore: egli è un predicatore e un profeta che si serve delle parole dell'autore per esprimere solo se stesso.

Attore ideale è invece l'uomo musicale, la cui anima non è legata ad un solo centro, ma a due come un'ellissi; dove Unità e Molteplicità riportano una reciproca vittoria l'una sull'altra. Un uomo siffatto può esser sia un « attore-specchio » (Stepun dichiara provvisoria la sua terminologia tedesca, perciò la traduzione letterale è altrettanto di di poco impegno) o di un « attore di se stesso ». Il primo, dice l'autore, *non si identifica in Amleto, ma pone il proprio Io tra sé e Amleto. Egli divide il proprio Io in due: uno, che recita Amleto, l'altro, che è recitato, con le sembianze di Amleto, dal primo. La recitazione dell'attore-specchio, anche se grande, ha sempre una certa freddezza legata al fenomeno del rispecchiamento dell'anima nello specchio della coscienza.*

Il vero attore è infine l'attore di se stesso, quello che si identifica pienamente con la figura rappresentata.

Esaurita l'analisi degli elementi del teatro, condotta invero su binari incosueti e con un metodo che se indubbiamente rileva aspetti interessanti non per questo convince del tutto, l'autore passa ad esaminare il film. Tralasciando la polemica se il cinema è sempre esistito o no, egli nota quattro momenti essenziali che contrassegnano la nascita del cinema: la diminuita influenza del cristianesimo in occidente, la popolarizzazione delle scienze naturali, lo sviluppo dell'economia capitalistica, lo sviluppo delle masse operaie.

Il film può essere extra-artistico, pseudo o antiartistico, artistico. Che significa? Innanzitutto il concetto di artistico è diverso da quello di arte. Quest'ultimo è molto piú ristretto. Una fotografia non è mai arte — dice Stepun — ma potrà per certi aspetti essere cosí « artistica » da essere anteposta a opere d'arte minori. E cosí un'autostrada. Fatta questa curiosa distinzione, i film extra-artistici sono quelli in cui la presenza o meno di elementi artistici non ha importanza, poiché hanno altro scopo: sono i documentari, i film scientifici, eccetera. Poi vi sono i film pseudo o antiartistici, che non sono tali per il loro contenuto riprovevole, o per l'asservimento ideologico, ma per *la mancanza di chiarezza su se stessi, per il tradimento della propria essenza e dei*

propri mezzi di espressione. Lo pseudofilm è il tentativo di far rivivere il teatro malato di materialismo della fine del secolo. La forma piú pura di pseudofilm è il teatro fotografato.

Film artistico è quello ove gli elementi artistici prevalgono. Esso percorre una sua propria via; suo tema non è l'uomo nel suo ambiente, ma l'intero mondo, compresi tutti quegli elementi, dagli animali alle cose, che non si esprimono con la parola. Il che porta ad un'altra osservazione: non è la parola che conta nel film, e si può constatare che gli pseudofilm derivano da lavori teatrali, mentre i film artistici hanno maggior parentela con la narrativa. Ciò perché, nel caso di una buona trasposizione, non sono le parole del dialogo che devono essere portate sullo schermo, con il completamento di qualche immagine, ma il mondo di immagini e sentimenti dell'autore.

Usando termini « sociologici », si potrebbe dire che il film pseudoartistico rappresenta la reazione, l'artistico, l'evoluzione, e il film « come arte nuova » la rivoluzione. Quale rapporto ha il film, nella sua caratteristica di spettacolo di massa, ma non di arte popolare, con la cultura del tempo? La nostra cultura è fondamentalmente basata sulle scienze; la scienza è basata sul concetto di progresso, mentre la religione e l'arte no. In queste i valori non mutano e un nuovo concetto non sostituisce l'antico, che invece nella scienza viene posto in disuso. Inoltre arte e religione sono fondamentalmente popolari e non distinguono tra profani e iniziati.

Ora, negli ultimi tempi alcune maniere della scienza si sono infilate nell'arte. Artisti nuovi pensano di fare del « nuovo » e di porre in disparte i maestri; le opere degli artisti divengono sempre meno popolari e richiedono un'iniziazione. Si sta creando un'arte basata sulla coscienza scientifica: se il cinema ha possibilità di essere indipendente artisticamente non è perché riproduca con nuovi mezzi vecchie forme di vita, ma perché rende visibile un nuovo mondo, basato su un'immagine del mondo scientifica. Questo mondo è quello nascosto, che noi non riusciamo mai a conoscere, quello per cui non è il sole che tramonta, ma siamo noi che giriamo, per il quale l'amore è un insieme di reazioni fisiologiche. *Conoscere il mondo è renderlo irriconoscibile:* solo il film può rendere irriconoscibile il mondo, può « realizzare » il mondo e proiettare questo mondo reso reale, può suscitarlo dinanzi agli occhi.

Nonostante alcune oscurità di linguaggio, e qualche affermazione apparentemente paradossale, il saggio di Stepun appare molto significativo: la posizione del film nel momento spirituale attuale è chiara. Se esso non è l'antiarte della Posteuropa, per il semplice fatto che non è antiarte, è pur vero che esso rappresenta il momento scientifico

e anticristiano attuale. Poiché la vera essenza del film è di essere specchio del proprio tempo.

Tale è la conclusione di Stėpun, che ha il merito di legare il problema del film a tutti gli altri problemi spirituali del tempo. Ed è proprio per questa conclusione, benché scaturita da un ragionamento del tutto particolare che non ci sentiamo di seguire sempre, che il libro merita di essere notato.

Riccardo Redi

Cinéma 53 à travers le monde, par A. Bazin, J. Doniol Valcroze, G. Lambert, Chris Marker, J. Queval, J. L. Tallenay, Ulysse - Les Editions du Cerf Paris, 1954.

L'unique ambition de ce petit livre est d'être ensemble crible et miroir. Il aurait été naïf de prétendre y introduire un fil directeur, ou même la vigoreuse continuïté du propos. Le modeste parole di Ulysse con cui si chiude la presentazione di questo libretto ci sembrano smentire quel recensore di un quindicinale cinematografico milanese che un po' superficialmente lo ha gratificato dell'aggettivo *inutile*. Invero è pacifico che le «Editions du Cerf» non si ripromettono con la loro *série vert* della «Collection 7e Art» di fare dell'alta storiografia. E d'altronde quando mai il livello di studi storici sul cinema ha potuto raggiungere vertici sublimi? Sia detto senza alcuna offesa per gli storici ma in considerazione della estrema precarietà della materia.

Ci pare quindi che i propositi del gruppo di critici che compongono il *conseil de collection* vadano trattati con molto rispetto. Sarà utile a tutti trovarsi per le mani dati esaurienti su ciò che il cinema ha prodotto anno per anno, e vale davvero la pena di augurarsi che al « *Cinéma 53* » segua il *54* e cosí via. Anche perché i sedici capitoli di cui il libro si compone non riguardano solo il panorama della produzione delle varie cinematografie: un capitolo è dedicato — *tanto nomini* — ad un saggio di Gavin Lambert su *Limelight*, il piú importante film del '53; un altro alla produzione dei cortometraggi, due alle novità tecniche e qualche altro ai cartoni animati e ai film di pupazzi. Che poi parte di questi scritti fossero già stati pubblicati altrove è cosa che, nello spirito cui accennavamo, ha scarsa importanza, se si pensa che non tutti gli appassionati sono in grado di seguire quanto sul cinema si scrive nelle piú svariate sedi ed occasioni.

Tra i collaboratori, scrittori di diverse tendenze ma certo tra i piú preparati della critica francese, la parte del leone l'ha fatta Jean

Queval del *Mercure de France*. A lui si devono cinque saggi, tra cui quello di apertura sul *néo cinéma* dedicato alle varie specie di tridimensionale e panoramico. Si sa che queste invenzioni vanno esaminate sotto due aspetti, quello artistico e l'altro tecnico: Queval ha visto giusto in tutti e due gli esami negando che la novità tecnica possa influire sul fatto artistico e considerando come privo di sviluppi il 3D almeno nelle forme in cui si è finora presentato. Spiace che, al momento in cui scriveva, non fosse sufficientemente documentato sul *Cinemascope*, ma in genere i suoi giudizi sono acuti come quando, in un altro scritto dedicato a *La bergère et le Ramoneur* traccia una prognosi infausta per l'avvenire del cartone animato. Farà piacere al lettore italiano sapere che tra i documentari dell'anno ampio credito è accordato a *La montagna di cenere* di Paolucci e a *L'arte precolombiana* di Fulchignoni; si troverà invece piuttosto sconcertato avanti ad una classificazione per voti — sistema invero un po' scolastico — a cui Queval si lascia andare esaminando i film della produzione inglese, produzione che il nostro saggista trova tanto deludente da dare la palma dell'opera migliore al lungometraggio sull'incoronazione di Elisabetta. Ma come si fa a lasciar passare sotto silenzio *Moulin Rouge* quando poi il film è citato nella filmografia? Il Queval infine è l'autore di uno dei tre saggi sul cinema americano — quello dedicato alle opere minori ed agli attori. Gli altri due sono dovuti a Chris Marker e Jacques Doniol-Valcroze. Marker ha fatto un'esperienza diretta sull'industria di Hollywood: le sue osservazioni sulla decadenza, sull'*American Legion* e sull'*M.P.A.A.* sono documentate ed acute. Come peraltro lo sono in genere i suoi giudizi: le positive valutazioni di *High Noon* e *Shane*, una meritata rivalutazione di film sotto certi aspetti non trascurabili come *The bad and the beautiful* e *Niagara* e la stroncatura feroce di *Julius Caesar*. Unico neo grossolano, l'entusiasmo smoderato per *Lili* definito un *miracle!* Marker è comunque autore anche di uno tra gli scritti piú interessanti del libro, quello sui nuovi disegnatori di cartoni animati in U.S.A., del gruppo cioè che fa capo alla *United Production of America*. Noi conosciamo solo per averlo visto l'anno scorso a Venezia quel gioiellino che è *Madeline* nonché i disegni inseriti in *The fourposter*, ma non esitiamo a condividere l'entusiasmo di Marker.

Anche Doniol Valcroze si è giovato per i suoi scritti di un viaggio, ma in Oriente e con bella cognizione di causa ci parla del cinema in U.R.S.S. e degli studi di pupazzi di Trnka. Si sa quanto sia imprecisa la conoscenza del nostro pubblico in proposito: gli sarà giovevole allora almeno il leggere quanto, con certe venature di entusiasmo piuttosto discutibile, dice il Valcroze.

Giappone, Messico e Spagna hanno una trattazione forse troppo

modesta per il primo paese, mentre saremmo curiosi di vedere un *Flamenco*, film spagnolo che sempre il Doniol-Valcroze ci dice di un certo interesse. Un solo saggio ciascuno infine hanno scritto Jean-Louis Tallenay e il notissimo anche da noi André Bazin: il primo sul cinema francese, il secondo sul cinema italiano. Il saggio di Tallenay ci offre l'estro per una considerazione che ci piacerebbe approfondire piú a lungo: come cioè il sistema di coproduzione molto in auge in Francia e Italia, se è utile sotto molti aspetti, non ultimo quello di fare conoscere al nostro pubblico una cinematografia fino ad alcuni anni fa semiclandestinamente importata, sia dannoso sotto un altro importantissimo punto di vista. Capita infatti che i film di produzione solo francese abbiano molto spesso via chiusa in Italia e ci sfuggano. Ora Tallenay sofferma la sua attenzione su *Conquérants solitaires* di Vermorel, *La demoiselle et son révenant* di Marc Allégret, *Lettre ouverte* di Alex Joffre, *La Maison Bonnadieu* di Carlo Rim, *La verité sur Bébé Donge* di Decoin, *Dents longues* di Daniel Gélin. L'elenco è lungo e forse incompleto, pure si riferisce solo al 1953! E nessuno di questi film è giunto attraverso la normale distribuzione in Italia. Il che ci dà un quadro incompleto di una produzione sempre ricca come quella francese. Per il resto quanto scrive Tallenay ci trova quasi sempre consenzienti, non ultimo il giudizio su *Le vacances de Monsieur Hulot* giudicato il n. 1 della produzione 53.

Piú da vicino ci tocca il saggio di Bazin. Questo scrittore, per tanti versi eccellente, ha il difetto di natura tipicamente gallica di lasciarsi andare ad entusiasmi smodati. Ne deriva che saremo in molti a meravigliarci nel veder giudicato *Umberto D* come *une oeuvre certainement supérieure au* Voleur de Bicyclette, tanto piú che poi il Bazin spiega il suo elogio smisurato quasi tutto sulla scorta di un brano, quello del risveglio della Casilio, splendido in sé ma che non è il film. Quando Bazin rivedrà *Umberto D* è probabile che ne darà un giudizio piú equilibrato, cosa che gli avverra propabilmente anche per *Europa '51*, film importante ma non *chef-d'oeuvre maudit* ove *chaque séquence est une sorte de méditation, de chante cinématographique*. Questo linguaggio altisonante si ritrova a proposito dei *Vinti* di Antonioni, film accettato quasi senza riserve, ma a proposito di Soldati e di *La provinciale* ecco il rovescio della medaglia: un'ironia sorniona e di gusto discutibile *(Ce curieux bonhomme qui ressemble à Groucho Marx, n'est-il pas le rèalisateur d'*O.K. Néron?*)*. Ancora: all'ampio spazio e credito concesso a *Il cammino della speranza* di Germi e *Non c'è pace fra gli ulivi* di De Santis fa riscontro il silenzio di cui è coperto *Il Brigante di Tacca del Lupo*, il solo film storicamente impegnato prodotto in epoca neorealistica. Cosí come inspiegabilmente viene liquidato in due righe

distratte quel *Vitelloni* il cui regista, è oggi la forza piú originale del cinema italiano. Osservazioni che comunque non toccano la profonda indagine di Bazin molto piú seriamente informato sulle cose di casa nostra di quanto lo siano certi critici a noi molto piú vicini di Parigi.

Fabio Rinaudo

JEAN-LOUIS BARRAULT: *Riflessioni sul teatro* - Firenze, Sansoni, 1954 - Traduzione di Glauco Natoli.

Riflessioni sul teatro, scritto dal grande attore di teatro e cinema Jean-Louis Barrault, sta a mezzo tra il libro di memorie e le considerazioni tecniche, estetiche e critiche suggeritegli dalla sua lunga carriera. L'Autore, naturalmente, non può fare a meno di rilevare la poliedricità del suo spirito che, di volta in volta, si rileva succube di irrequietudine, e insieme brillante e acceso di entusiasmo, sebbene con certa freddezza di sentimento, certo « distacco » che, se giustifica appieno le sue risultanze artistiche, non sempre può essere accettabile e valido quando si riferisca ad esperienze personali, a ricordi di vita vissuta. Intendo dire, in definitiva, che Barrault ha scritto il suo libro alla stessa maniera con la quale, in teatro, si accinge a recitare il suo personaggio: il che dà alle sue parole un che di « letterario » o intellettualistico che sarebbe stato meglio non avvertire.

E questo lo dico non certo per sottrarre qualcosa alla sua valentia d'interprete (uno dei piú bei ricordi di recitazione cinematografica che mi siano rimasti è quello del patetico Baptiste de *Les enfants du Paradis,* oltre alla sue prestazioni teatrali, qui a Roma, da Marivaux ad Anouilh) bensí proprio perché lo riterrei attore educatissimo e scaltrito, capace di raggiungere notazioni di alta ed intensa validità poetica.

Leggere, comunque, il libro di Barrault fa bene: in quanto, attraverso vivide impressioni ed esperienze dirette, passano sotto gli occhi del lettore le fasi salienti del teatro francese contemporaneo. E, trattandosi di attori, il punto di contatto con il cinematografo è pressoché inevitabile.

Il primo incontro di Barrault è quello con Charles Dullin: incontro, invero, assai breve, e tutto permeato del rispetto del giovane attore allora agli inizi verso l'altro attore già da tempo affermato. E' appunto questo rispetto verso il « Maestro » che fa dimenticare a Barrault di dirci quali fossero gli insegnamenti del Dullin, e che in definitiva denuncia

il distacco del Barrault stesso da qualsiasi influenza che su di lui il Dullin abbia potuto esercitare.

Influenze che si manifestano invece nel sodalizio instaurato con Etienne Decroux e con Antonin Artaud. Non a caso, difatti, Decroux, il famoso mimo, sarà in certo senso l'ispiratore delle piú attive capacità recitative del Barrault. Quanto alla sua conoscenza diretta con Artaud, questa si manifesterà principalmente in un influsso di carattere teorico che può darci, piú che altro, misura del Barrault in quanto uomo di cultura.

Inneggiamenti (invero un po' retorici) fa poi Barrault alla *Comédie Francaise* e alla filosofia di Sartre: piú che altro, è da ritenersi, per far piacere alla sua compagna d'arte, Madeleine Reinaud.

E inoltre c'è il fervente tributo a Paul Claudel: *Paul Claudel: è il monumento. Non è una montagna, è la sfera terrestre tutta rotonda, che fa la sua brava strada nell'universo infinito di Dio.*

E qui Barrault rivela, a un tempo, una certa immodestia (altrimenti sembrerebbe un po' strano il suo punto di vista cosí entusiasticamente positivo rispetto a Claudel) notando *quanto fossero simili i nostri minimi punti di vista.*

Comunque, la parte piú interessante del volume mi sembra quella dal Barrault dedicata alla « pantomima », e che — come si è già detto — ha essenzialmente un nome: Decroux.

Il teatro è l'arte dell'essere umano nello spazio e bisogna riuscire a *far vibrare questo silenzio:* Barrault sente il problema come una *vocazione,* il « gesto » è — si può dire — il faticoso inizio e il glorioso finale di tutte le sue capacità. E nel gesto egli vede compiersi — come è stato notato — « l'essenza dell'uomo ». Questo sia detto ad onta delle differenziazioni, sovente capillari, che Barrault enuncia tra *pantomima* e *mimo,* tra « arte muta » e « giuoco silenzioso »; predilezione che lo porterà a confessare: *Nulla di sorprendente se, in mezzo a tante considerazioni, provo tanta difficoltà a rappresentare la commedia!*

Barrault, in definitiva, fissa una dualità tra attore e personaggio, tra *l'atto* del recitare e *l'azione* da rappresentare.

La tragedia, in sé stessa, è Passato, ma nello svolgimento di essa consegnato alla recita, è Presente: eterna, si direbbe, non caduca né transitoria.

Cosí è che questa dottrina del recitare si riassume in una sorta di poetica della danza, che nasce dalle pause della musica (il silenzio) e prende corposità e sostanza nella parola.

Accompagnati da un pianoforte, cantate (bene o male non ha importanza, basta che nessuno vi senta). Quando avrete preso coscienza

dalla linea melodica del canto, tentate di conservare quella linea melodica, ma riportando il canto verso la parola.

Per arrivare all'affermazione: *Il verbo è una plastica orale.*

Non c'è alcun dubbio che il Barrault abbia fortemente sentito la esperienza de *Les enfants du paradis.*

Per cui questo libro ha, per lo studioso, dei precisi addentellati con il cinematografo.

Senza contare l'omaggio finale dal Barrault reso a Charlot: « *Solo Charlie Chaplin ha saputo ritrovare la purezza, pur partendo dalla pantomima antica. Ispirandosi al suo esempio, si tornerà forse, nel teatro, a una nuova maniera di pantomima muta, ma rimarrà tuttavia che il vero problema del mimo moderno, del mimo puro, consiste nel trasportare l'arte del gesto sul piano della tragedia* ».

Tito Guerrini

I FILM

The living desert

(Deserto che vive)

Origine: U.S.A., 1954 - *Produzione:* Walt Disney - Produttore: Ben Sharpsteen - *Regia:* James Algar - *Fotografia:* N. Paul Kenworth jr., Robert Grandall - *Musica:* Paul Smith.

La confluenza nello spettacolo filmico di interessi ed elementi diversi, intimamente connessi alla sua enorme possibilità di diffusione, è un fatto ormai troppe volte acquisito per aver bisogno di una ulteriore conferma. Interessi ed elementi che ricollegando il film ai piú rari campi di attività dell'esistenza, ne affermano la ricca significazione culturale. Ed è proprio sotto un profilo di ordine culturale che trovano giustificazione le valutazioni nei confronti di molte opere, che pur non attingendo la piena compiutezza espressiva dell'arte, assumono però significativo rilievo sul piano della cultura, del costume, del linguaggio, della tecnica, in una parola della storia intesa nella sua totalità. In cinema il termine « documentario » dovrebbe appunto servire a classificare quelle opere che, rinunciando al essere compiuta ed autonoma espressione del mondo di un autore, tendono piuttosto ad assumere il valore e il significato di una testimonianza veritiera di certi aspetti scientifici naturalistici culturali del mondo. L'elemento peculiare, in senso ovviamente generico, di quelle opere che si definiscono « documentarie » va quindi ricercato non tanto nel loro rifarsi ad una certa realtà quotidiana, ma piuttosto nel carattere e nelle finalità di esse, che non sono essenzialmente formative, ma tendono a sottoporre la forma a finalità estranee all'arte, e che ovviamente possono assumere la piú viva importanza in altri campi dell'esistenza. Tutto ciò non esclude naturalmente, a ulteriore conferma della assoluta unità dell'esistenza stessa, che un film possa contemporaneamente assolvere una finalità artistica e scientifica e culturale, come è accaduto anche per opere espresse in altri linguaggi (basti pensare a « Il Principe » di Macchiavelli, o a « Etre et avoir » di Marcel): poiché i confini tra arte, scienza, filosofia sono quanto mai incerti a testimonianza di come in ogni attività dell'esistenza sia impegnato tutto l'uomo e di come la distinzione che talvolta si è voluta porre tra le diverse facoltà che presiederebbero alla nascita di un'opera d'arte o scientifica o filosofica sia del tutto priva di senso. Cosí appare assurdo parlare di documentario nei confronti di *Man of Aran* di Flaherty la cui unica finalità è quella della compiuta espressione del mondo di un autore e non già la decumentazione sulle condizioni sociali dei pescatori dell'isola. In *The living desert* di Disney e Algar è evidente l'intenzione del conseguimento di un duplice obiettivo,

quello dell'espressione del mondo degli autori attraverso la rappresentazione di una materia che sia anche ispirata all'esigenza di una obiettiva documentazione scientifica. Non altrimenti si giustificherebbe l'analisi minuziosa delle condizioni di vita, sotto l'aspetto funzionale e ambientale, dei molti personaggi che costituiscono la fauna del deserto americano. E di personaggi deve parlarsi, in quanto Disney tende costantemente a conferire a ciascuno dei numerossimi animali che compaiono nel film una precisa caratterizzazione rapportata e vista in intima connessione con l'ambiente; a permeare cioè le caratteristiche biologiche di ogni forma vivente di una intima e quasi segreta funzionalità che sottintende una concezione religiosa della natura. La trama sorregge tutti gli elementi del film, conferisce ad essi una intima coerenza, ed è proprio questo indichiarato motivo comune di una provvidenziale necessità di ogni forma e di ogni avvenimento della natura, ad elevarla, in termini quanto mai sobri e sommessi, su di un piano di ordine religioso. Tale motivo costante e ricorrente in tutte le opere di Disney, sia in quelle a disegni animati che in quelle della serie «Meraviglie della natura», mai aveva assunto cosí compiuta e coerente espressione, senza la benché minima sbavatura retorica; ed è questo il motivo per il quale riteniamo *The living desert* l'opera piú stilisticamente compiuta dell'autore. Ciò che costituisce secondo noi il motivo di straordinario interesse del film non è la sbalorditiva perizia tecnica di certe « riprese », prodigiose per acutezza di analisi, tempestività di scelta ed evidenza visiva, non è la assoluta perfezione tecnica di tutti gli elementi visivi e sonori, di una splendente efficienza i primi e di una rigorosa puntualità i secondi, ma piuttosto la straordinaria abilità dell'autore nell'usare dei mezzi di espressione filmica per il raggiungimento di una perfetta armonia strutturale dell'opera e per la creazione di autentici personaggi. La materia narrata non appare mai avulsa dai mezzi espressivi scelti e dall'uso di essi, cioè mai, o quasi mai, la forma è posta in secondo piano di fronte ad obiettivi di veridicità naturalistica e scientifica. Essa serba sempre una assoluta funzionalità nei confronti del « contenuto » determinandone naturalmente il significato e il valore: in questo senso la scelta dell'obiettivo, dell'angolazione, dei movimenti della camera, della distanza, della figurazione e della qualità dinamica dell'inquadratura, degli elementi sonori, del ritmo del montaggio, ha sempre una precisa internazionalità espressiva. Il risultato è quello di un preciso equilibrio tra i diversi nuclei costitutivi dell'opera, equilibrio da intendersi non soltanto sotto un profilo di proporzionalità strutturale, ma come armonia di rapporti ritmici che pervengono alla creazione di un vero e proprio racconto, sapientemente ordinato e sviluppato: in cui la tensione drammatica, convenientemente contrappuntata da elementi comici, è in strettissima funzione di un preciso consistere dei personaggi, e non affidata soltanto alle superficiali suggestioni nascenti da uno scaltrissimo uso del montaggio e degli elementi sonori (come nelle sequenze dei combattimenti). Può sembrare strano che si possa parlare di narrazione e di personaggi in un film « interpretato » unicamente da minuscoli animali, ma il merito di Disney e Algar è proprio in questa capacità di vivificare l'elemento documentario con una viva partecipazione umana e di renderlo quindi materia di narrazione drammatica. La quale non rinuncia comunque ad un'intima e significativa aderenza ad una forma che tiene vivamente presenti esigenze di ordine figurativo. Senza che mai il colore determini vacue reminiscenze pittoriche, l'attenzione di Disney all'evidenza visiva degli elementi figurativi, in stretta connessione con quelli sonori, determina spesso eccellenti risultati. E se pure è riscontrabile qualche sbavatura imputabile al gusto non sempre sorvegliato degli autori, è proprio il superamento dei limiti di ordine naturalistico e scientifico, e delle attrattive facili di un su-

perficiale spettacolarismo, ad investire il film di un'importanza molto significativa.

Giorni d'amore

Origine: Italia, 1954 - *Produzione*: Excelsa - Minerva Film - *Soggetto e sceneggiatura*: Libero De Libero, Giuseppe De Santis, Elio Petri, Gianni Puccini - *Regia*: Giuseppe De Santis - *Fotografia*: Otello Martelli - *Scenografia, costumi, consulenza per il colore*: Domenico Purificato - *Musica*: Mario Nascimbene - *Attori*: Marina Vlady, Marcello Mastroianni, Lucien Gallas, Giulio Calí, Renato Chiantoni, Pina Gallini, Pietro Tordi, Dora Scarpetta, Gildo Bocci, Cosimo Poerio.

Varrebbe davvero la pena di raccogliere, in forma antologica, quanto è stato scritto su questo film per mostrare in quali paurosi equivoci si dibatta ancora certa critica e come finalità di ordine ideologico e polemico dominino incontrastatamente sulla formulazione dei giudizi. Anzitutto la inspiegabile benevolenza nella valutazione di una opera decisamente mancata e il cui autore non può d'altra parte imporre una particolare considerazione; in secondo luogo il completo travisamento o fraintendimento delle intenzioni e dei significati del film, che avrebbe dovuto facilmente svelare la sua impostazione fondamentale di evasione fiabesca, sia pur colorita qua e là da battute o da spunti vagamente polemici. Ci è accaduto cosí di leggere di « coerenza ad un certo mondo, a certe radici etniche », quando è fin troppo evidente che la Ciociaria del film è un paese da operetta in cui su sfondi di cartone i contadini sono impegnati in gioiosi svaghi a ritmo di balletto, di « De Santis che comincia ad affondare davvero le radici nell'humus popolare della sua Ciociaria, con i suoi gusti e le sue tendenze, col suo mondo morale e intellettuale », quando è palese che il difetto fondamentale del film consiste proprio nella assenza totale di un mondo, nel fatuo agitarsi dei personaggi in un'atmosfera che non riesce ad essere favola, per l'ingombrante impaccio di certe preoccupazioni realistiche e polemiche che appaiono nell'opera come stonature evidenti o come echi lontani ed estranei.

D'altra parte tale atmosfera non può assumere, per copiosa fatuità di cadenza narrativa e giocosità di impostazione, alcuna consistenza di approfondita indagine umana o violenza critica nei confronti di una situazione sociale.

Abbiamo sentito parlare per questo film di « realismo impegnato », contrariamente all'ambiguo *Due soldi di speranza* e al reazionario *Pane amore e fantasia*, in una condizione di speranza « che non vuol dire abbandono della lotta » (e quindi Lukacs può essere tranquillo), e citare in un discorso su di esso Shakespeare, Goldoni, i tragici greci, nonchè, ovviamente, Gramsci.

Il che dimostra come da qualche parte si sia perso ogni senso di misura e come la ricerca affannosa della socialità e di questo fantomatico realismo cominci a sconfinare nella patologia.

Il film è, come si è detto, del tutto mancato. Poiché l'atmosfera di una certa gioiosa immediatezza, e non priva di momenti felici (particolarmente nella parte iniziale), in cui si muove la vicenda d'amore, non riesce a trovare un punto di incontro e di equilibrio con la fastidiosa invadenza di un coro rusticano quanto mai di maniera; perchè la nitida grafia di certe scene patetiche (eccettuate la sequenza nella capanna con il « gag » di scadente gusto degli animali e quella finale sulla spiaggia di un superficiale erotismo) contrasta con quella turgida e grossolana dell'ambiente e dei personaggi di contorno (che in una sorta di galleria umana, dal ciclista al nano al barbiere alla « vamp », assumono un tono operettistico accentuato dall'atmosfera falsa e di maniera

del vicolo e delle case); poiché la evidente partecipazione emotiva dell'autore ai due personaggi centrali, è contraddetta dal rifarsi per i personaggi dei parenti all'illustre modello di *Due soldi di speranza*; perché la felicità ariosa di certi esterni (particolarmente nelle sequenze del primo ritorno a casa della famiglia del giovane, della gita in barca, e della fuga in campagna) stride con la barocca falsità delle scenografie paesane (con quelle case dagli assurdi balconcini e quelle strade violacee); perché infine alla sobrietà emotiva delle scene d'amore fa riscontro la grossolanità polemica di certi personaggi (particolarmente i carabinieri e il sacerdote). D'altra parte è l'autore stesso ad impedirci di accettare in pieno la intenzione favolistica della storia (che non sarebbe comunque raggiunta in fase espressiva) per l'inserimento, brusco ed estraneo quasi frutto dell'improvviso ricordarsi di un dovere da assolvere, di certe battute polemiche (sui ricchi, gli americani, la Chiesa) che non trovano alcuna giustificazione.

Il film non è infatti una satira di costume o una critica sociale, né una evasione favolistica, né un'« opera buffa »: risente di motivi e di tendenze diverse, talvolta lindo e scorrevole talaltra gonfio e retorico, in certi tratti impegnato e divertente piú spesso ambiguo per gusto e stanco per ritmo. Palesi squilibri strutturali, per l'ampiezza dei diversi episodi non proporzionata alla loro importanza, discontinuità evidenti nell'elemento figurativo (tra alcune inquadrature di efficace composizione e di espressiva puntualità cromatica, ed altre di fastidiosa concitazione coloristica in cui ci è apparso piú evidente il peso di Purificato nel « far pittura »), nell'elemento sonoro (talvolta puntuale come nelle schermaglie d'amore, talvolta retorico come nel finale), e nell'elemento ritmico (abbastanza felice all'inizio e poi sempre piú stanco nel tentativo di raggiungere un'atmosfera picaresca di balletto), vietano al film una coerenza stilistica, anche in senso meramente esteriore.

La verità è che ciò che interessava a De Santis era soltanto ed unicamente la storia d'amore, largamente penetrata di elementi sessuali, ed egli avrebbe dovuto avere il coraggio di impegnarsi a fondo in essa, dimenticando la critica sociale le battute polemiche le preoccupazioni realistiche: cercando cioè di attuare in pieno un clima favolistico che non volesse apparire « un parlar d'altro » in tempi di oppressione, ma l'evasione convinta in un mondo in cui tutto è possibile e giustificabile, grottesco e agitato, bonario e boccaccesco: quel clima insomma che costituisce ad un tempo, l'ambizione stilistica di De Santis uomo, e il terrore di De Santis realista.

It should happen to you
(La ragazza del secolo)

Origine: U.S.A., 1954 - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Fred Kohlmar - *Soggetto e scenegigatura*: Garson Kanin - *Regia*: George Cukor - *Fotografia*: Charles Lang - *Scenografia*: John Meehan - *Musica*: Frederik Hollander - *Attori*: Judy Holliday, Peter Lawson, Jack Lemmon, Michael O'Shea, Vaughn Taylor, Connie Gilchrist, Walter Klavun, Whit Bissel, Arthur Gilmore, Rex Evans, Heywood Hale Brown.

In una storia del cinema che voglia tener conto non soltanto delle opere autenticamente d'arte, ma di tutte quelle che si inseriscono significativamente nella storia per un qualche motivo culturale, o ideologico, o linguistico, o tecnico, Cukor non potrà essere dimenticato. Le sue opere sono la testimonianza vivente di quella perfetta meccanicità, di quella insuperabile correttezza tecnica, di quella lucida pulizia formale, di quella totale anonimia stilistica, che costituiscono le caratteristiche salienti di gran parte delle opere del cinema americano. Impossibile sarebbe distin-

guere o identificare una precisa tendenza del suo mondo, un preciso orientamento del suo stile; questo autore che transita con stupefacente disinvoltura dalla tragedia storica al dramma psicologico, dalla commedia sofisticata al genere epico, simboleggia la piú assoluta e totale inautenticità, il mestiere ridotto a formula anonima e impersonale, la perizia tecnica posta al servizio di un ricettario buono a qualunque uso. Eppure ad un approfondito esame si finisce con lo scoprire che il clima a cui Cukor è piú intimamente legato è quello della commedia leggera, per il suo temperamento è già troppo il genere sofisticato che presupponga un minimo di indagine di costume e che possa lontanamente sottintendere che qualcosa nell'esistenza non è perfetto: il suo mondo è un paradiso di cui gli angeli sono i telefoni bianchi e i camerieri negri, in cui ogni sogno si realizza puntualmente per l'ora del tè, e in cui è assolutamente di rigore per le ragazze povere sposare un miliardario, per i giovani professionisti divenire ricchi e famosi e per chiunque possedere la Cadillac e il frigidaire. Non certo quindi un posto accanto ad Hawks per Cukor in quella storia del cinema, poiché i suoi film evadono puntualmente da ogni impegno, anche quelli in cui la materia trattata sembrerebbe chiaramente sollecitare un obiettivo critico o un « engagement » drammatico: cosí questo *It should happen to you* che, sulle orme del fortunatissimo *Born yesterday*, avrebbe potuto facilmente risolversi in una gustosa satira di costume nei confronti delle abitudini e delle tendenze del popolo americano. Viceversa, da uno spunto iniziale felicissimo Cukor ha tratto soltanto materia per una storia che non evade dai limiti piú consueti del genere comico-sentimentale, e che ricorre continuamente ai piú logori schemi e ai piú fatui motivi melodrammatici. Ed infatti quando l'autore accenna ad uscire da cadenze farsesche per entrare nel vivo del dramma della protagonista, che non riesce a spogliarsi della crisalide di un personaggio costruito dalla pubblicità e dalla fantasia popolare per conseguire una propria concreta umanità, subito il film scivola nella piú vieta retorica e nel piú ovvio sentimentalismo. D'altra parte anche i motivi farseschi non risultano convenientemente sostanzaiti da una ricca fantasia inventiva, ed esaurita la carica della trovata iniziale, peraltro eccessivamente insistita, il film si trascina pouttosto stancamente in una comicità di tono e di gusto abbanza ovvii, sostanzialmente affidata alle sole battute di dialogo. Anche la suggestione, sia pure epidermica e superficiale, nascente dall'inconsueta psicologia del personaggio centrale, appare notevolmente svilita nei confronti dell'opera precedente, anche a causa della estrema inconsistenza degli altri personaggi e degli avvenimenti narrativi. Il film finisce cosí còl dimenticare quella che avrebbe dovuto essere la sua piú fervida occasione: una satira puntuale e significativa della mentalità e della sensibilità del popolo americano, costantemente rivolto verso una esteriorità tendente alla creazione di una sorta di mitologia. Gli accenni moralistici che si affacciano nel film sono anche improntati ad una vacua retorica, fatta di frasi fatte e di luoghi comuni: a ciò sono da attribuirsi la fondamentale freddezza e la estraneità dei personaggi della vicenda, difetti aggravati da una palese stanchezza del mestiere di Cukor, anche nei confronti del'elemento ritmico, troppo spesso attardato in inutili e vacui compiacimenti di dialogo, di classe comunque decisamente mediocre. Né la interpretazione della Holliday, nella generale anonimia degli altri, va al di là di uno stanco schema di costante stupore.

Camilla

Origine: Italia, 1954 - *Produzione*: Vides Film - Cormoran Film - *Soggetto e sceneggiatura*: Luciano Emmer, Ennio Flajano, Rodolfo Sonego - *Regia*:

Luciano Emmer - *Fotografia:* Gabor Pogany - *Scenografia*: Gianni Polidori - *Musica*: Roman Vlad - *Attori*: Gabriele Ferzetti, Luciana Angiolillo, Irene Tunc, Gina Busin, Franco Fabrizi, Giovanna Cigala, Edmea Lisi, Dina Perbellini, Flora Marile, Wanda Benedetti.

Ad ogni nuovo film, Emmer appare piú deciso a raccogliere l'eredità di Camerini, orientandosi verso un realismo di tono minore e di carattere intimista. La costante presenza nelle sue opere di un clima bozzettistico d'impronta dialettale e popolaresca, di cui il pregio maggiore era costituito da una certa freschezza e spontanità, è andato infatti gradatamente facendo posto ad un realismo di piú intimo raccoglimento che vorrebbe assumere toni di piú impegnata problematica umana. Purtroppo Emmer è autore privo di un personale mondo da esprimere e incapace del conseguimento di una coerenza stilistica anche puramente esteriore; nei confronti di Camerini, quello del periodo migliore, difetta di gusto e di capacità di approfondimento: la sua analisi descrittiva è sempre limitata ad una somma di notazioni, alcune acute molte banali, che non evadono i limiti di una cronaca quotidiana; i suoi personaggi sono di un'umanità trita e convenzionale appena riscaldata da una partecipazione dell'autore, cordiale ma superficiale. Ne deriva l'insufficienza totale di un'ambiente e di una problematica, un diffuso tono di uniformità e di monotonia che ad ogni nuova opera appare sempre meno riscaldato dalla popolaresca immediatezza delle prime creazioni. In un lavoro di struttura unitaria, anziché a episodi come di consueto (poiché sostanzialmente a episodi sono anche *Parigi è sempre Parigi* e *Terza liceo*), e di piú deciso impegno drammatico, quale *Camilla*, piú evidenti sono apparsi i difetti e le carenze stilistiche di Emmer, la sua sostanziale incapacità a selezionare coerentemente gli elementi dell'opera per farne espressione del suo mondo: da ciò l'accumularsi di notazioni ambientali spesso ovvie, da ciò le incertezze descrittive dei personaggi, a volte di una banalità irritante, da ciò il ricorso ad un realismo fatto non di elementi essenziali di una situazione e di un mondo, ma di scontate battute e di luoghi comuni. D'altra parte tutto ciò non assume mai il tono e il valore di una critica di costume o di un'indagine studiosa di un certo mondo, e la prova piú evidente di ciò è costituita dal modo in cui il personaggio di Camilla, che avrebbe dovuto risultare assolutamente essenziale alla vicenda, sia ad essa, viceversa, sostanzialmente estraneo e appaia del tutto inconsistente come vigore drammatico e come umanità: perciò anche la descrizione ambientale e di taluni inconsueti personagg finisce col divenire una sorta di pretesto dagli sviluppi tutt'altro che originali e autentici. Circola nel film una diffusa stanchezza, una grigia monotonia, che non è ravvivata nemmeno da certi improvvisi sviluppi farseschi della storia, di discutibilissimo gusto. Ed è infatti addirittura stridente il contrasto tra il tono intimista di buona parte della vicenda e quello grottesco della parte finale, cui evidenti reminiscenze clairiane non sono sufficienti a conferire un equilibrio di gusto e una persuasione narrativa. In tale vicenda, prevedibile e scontata fin dall'inizio, il personaggio di Camilla agisce come un « deus ex machina » arbitrario e occasionale, sostanzialmente estraneo alla storia in cui si inserisce ingiustificatamente modificandone il corso soltanto per esigenze narrative esteriori. Tutto ciò risulta naturalmente aggravato dalle costituzionali deficienze di Emmer come narratore: palesi nella anonimia dei componenti l'inquadratura e nella sciattezza del ritmo del montaggio, volto soltanto a superficiali sollecitazioni emotive. Gli elementi dell'inquadratura non appaiono mai, infatti, il frutto di una scelta di precisa intenzionalità, ma i termini occasionali di una traduzione visiva del tutto generica. L'elemento di maggior interesse del film va pertanto ricercato nel personaggio dell'amico di casa, cui l'interprete Fabri-

zi (unico meritevole di lode), ha apportato il contributo di un impegno, non sempre sorvegliato, ma efficace. E perfino sotto un profilo meramente tecnico, il film non è immune da pecche evidenti: dalla fotografia dagli evidenti scompensi luministici, alle frequenti inesatezze nei raccordi degli attacchi di montaggio.

Apache (L'ultimo apache)

Orgine: U.S.A., 1954 - *Produzione*: United Artists - *Produttore*: Harold Hecth - *Regia*: Robert Aldrich - *Fotografia*: Ernst Lazlo - *Musica*: David Raksin - *Attori*: Burt Lancaster, Jean Peters, John McIntire, Charles Buchinsky, John Dehner, Paul Guilfoyle, Jan McDonald, Walter Sands, Morris Ankrum, Monte Blue.

Abbiamo osservato già in altre occasioni come il *western* sia sempre piú decisamente orientato verso vie anticonformiste, talvolta per intimo convincimento e autentico impegno degli autori, piú spesso per l'evidente motivo spettacolare di offrire agli spettatori qualche occasione di rinverdito interesse per ambienti e personaggi logorati dalla convenzione e dalla retorica. Ed è proprio in questo intendimento che tutta una serie di film, da *Broken Arrow* (La moglie indiana) di Daves, ha teso, con diversa autenticità di impegno, ad una « rivalutazione » dei pellerossa visti non piú come crudeli predatori, ma come vittime dell'avanzata della civiltà bianca. *Apache* merita di essere annoverato fra le opere piú significative di tale corrente: se non è possibile identificare in esso una precisa compiutezza stilistica, è doveroso accettare come autentico l'impegno dell'autore nel dar vita alla figura di un capo indiano che, evadendo dai consueti schemi, fosse penetrata di intimi motivi umani e che nella storia si inserisse al di fuori delle convenzionali e solite strutture. Tali obiettivi possono dirsi nel film piuttosto sinceramente proposti che compiutamente raggiunti: nel senso che, come si è detto, il film difetta di una precisa coerenza stilistica ed è permeato di motivi interessanti piú per il loro contenuto umano, astrattamente inteso, che non compiutamente espressi. E' evidente infatti, sotto un profilo strutturale, la sommarietà e la genericità della sequenza che dovrebbe puntualizzare il sorgere della leggendaria fama del protagonista, è evidente lo squilibrio generato nel clima aspro e asciutto della vicenda della cadenza fatua e hollywoodiana di alcune scene d'amore (difetto aggravato dall'inadeguatezza dell'interprete femminile), ed è evidente la superficiale « facilità » di molte soluzioni narrative. Ma nonostante tali deficienze, tutt'altro che lievi e che compromettono irrimediabilmente la coerenza espressiva del film in senso unitario, esso serba una intima dignità, una chiusa e sorvegliata sobrietà espressiva in talune sequenze (particolarmente quella iniziale e quella finale), una cadenza narrativa abbastanza efficace, un tono di sincera partecipazione dell'autore. Il personaggio centrale, pur in una certa schematizzazione e sommarietà, ha una innegabile coerenza e vigore (a cui non è estraneo il contributo della impegnata prestazione di Lancaster), e se anche le altre figure della vicenda risultano sciatte e sbiadite, è sufficiente la sua presenza a conferire al film una cadenza epica abbastanza credibile, penetrata di accenti umani abbastanza convincenti. Inoltre, pur nell'assenza di un preciso gusto ed equilibrio figurativo, e di una precisa coscienza da parte dell'autore dell'impiego funzionale dei mezzi espressivi, certi movimenti della camera e certi tagli di inquadrature (particolarmente nella sequenza iniziale), certi attacchi di montaggio con un sorvegliato impiego di rapporti visivo-sonori (particolarmente nella sequenza finale), certi suggestivi raccordi cromatici, testimoniano nell'au-

tore il possesso di un mestiere di notevole dignità che trova la sua migliore espressione nella sequenza finale. Il cui scoperto contenuto tematico è posto come conclusione coerente ad una serrata azione, si che il lieto fine, piú che una facile scappatoia dettata da esigenze di ordine commerciale, appare come la giustificata soluzione di tutta l'impostazione narrativa del film. Il quale, lo si è detto, non ha perfetto equilibrio né costante intensità espressiva, ma si raccomanda alla attenzione per l'impeto di certe sequenze e per la convinta partecipazione emotiva dell'autore.

Johnny Guitar

Origine: U.S.A., 1954 - *Produzione:* Republic Pictures - *Produttore:* Herbert J. Yates - *Regia:* Nicholas Ray - *Fotografia:* Harry Stradling jr. - *Musica:* Victor Young - *Attori:* Joan Crawford, Sterling Hayden, Mercedes McCambridge, Scott Brady, Ward Bond, John Carradine, Ben Cooper, Ernst Borgnine, Royal Dano, Franck Ferguson, Paul Fix, Rhys Williams, Jan McDonald.

La storia del *western* è continuamente punteggiata dai tentativi degli autori di uscire dai logori schemi della formula per attingere una qualche originalità di motivi, e dal desiderio degli autori piú impegnati di approfondire la essenza umana dei personaggi e delle situazioni drammatiche anche a patto di una rinuncia agli elementi piú violentemente esteriori e spettacolari. Di tali due tendenze *Shane* di Stevens rappresenta in questi ultimi anni, nonostante evidenti difetti, l'esempio migliore; *Johnny Guitar* vorrebbe anch'esso costituire un'evasione alla formula per l'attuazione di un clima autentico di passione e di morte in cui l'aspro conflitto dei personaggi assuma una inconsueta intensità drammatica. Il disegno stesso dei personaggi, soprattutto della protagonista, rivela questa intenzione di una originalità di ambiente e di situazioni che dovrebbero apparire costantemente permeati di una nota di intrinseca umanità. E l'inizio del film sembra infatti realizzare in modo piuttosto efficace tali intenzioni di un clima teso ed asciutto, carico di ansiosa attesa e dominato dalla figura di un personaggio, la donna, che sembrerebbe sottintendere inattesi sviluppi psicologici. Purtroppo tale clima, in cui giocano in funzione significativa taluni elementi espressivi primi tra tutti la profondità di campo e il colore, è destinato a dissolversi ben presto, non appena il dramma dovrebbe accendersi di autentica consistenza. I personaggi rivelano infatti la natura soltanto esteriore della loro apparente originalità, e le situazioni drammatiche le loro evidenti forzature: si nota facilmente come tutti i personaggi non escano dai consueti clichés per attingere una intima necessità drammatica e come la struttura narrativa sia sostanzialmente fragile nell'impostazione dei conflitti e nel loro sviluppo, nonostante una concitazione tutta esteriore. Il forte temperamento della protagonista, i caratteri e il conflitto tra i due uomini, l'odio cieco della giovane, risultano motivi alquanto ingiustificati, in quanto elementi dati come tali per costituire un conveniente substrato drammatico alla vicenda. La quale manca di quella primitività e ferocia che costituiva ad esempio l'intima giustificazione delle lotte dei personaggi in *The lonesome pine trail* di Hathaway: soprattutto nella sequenza finale è evidente la preoccupazione dell'autore di spingere sino in fondo il conflitto dei personaggi, e di salvare gli aspetti che possano giustificare l'inevitabile « lieto fine »: il quale si palesa come uno dei tanti sviluppi convenzionali del film nei confronti di motivi che convenzionali non sono nelle loro premesse, anche se talora indulgono ad un gusto alquanto facile, come nella sequenza della irruzione nella casa da gioco mentre la donna suona imperturbabile il piano.

V'è comunque di lodevole nel film un ritmo narrativo alquanto serrato, che maschera abilmente alcuni motivi meccanici e contraddittori dell'azione, alcune notazioni psicologiche acute nei confronti dei personaggi, e un gusto figurativo, spesso scarsamente controllato, ma talvolta efficace e puntuale. Né va dimenticata la prestazione della Crawford, notevole per intensità e misura, anche se spesso prevedibile nel gioco mimico. In quanto al colore, il suo uso è disuguale e frammentario, talvolta tendente all'evocazione di una precisa atmosfera, e piú spesso volto verso finalità banalmente spettacolari.

Mambo

Origine: Italia, 1954 - *Produzione*: Ponti-De Laurentiis - *Soggetto:* Ennio De Concini - *Sceneggiatura*: Ennio De Concini, Ivo Perilli, Guido Piovene, Robert Rossen - *Regia*: Robert Rossen - *Fotografia*: Harold Rosson - *Musica*: Nino Rota, Francesco Lavagnino - *Attori*: Silvana Mangano, Vittorio Gassman, Michael Rennie, Shelley Winters, Katherine Dunham, Eduardo Ciannelli.

Chi conosca la precedente attività di regista e di sceneggiatore di Robert Rossen non può non restare stupito nel vedere apposta la sua firma a questo film, certo uno dei piú poveri di intelligenza e dei piú ricchi di cattivo gusto che siano apparsi in questi ultimi anni. E tale legittimo stupore è essenzialmente motivato non tanto dalla assenza nel film di una coerenza stilistica, poiché non è certamente nuovo il caso di un autore importante che non riesca compiutamente ad esprimersi, quanto dall'imperare in esso di un gusto cosí volgare e trito e di un mestiere cosí logoro e banale da porre l'opera al disotto del livello di quella narrativa fumettistica a cui evidentemente si ispira. Il film rappresenta infatti non soltanto un tentativo di sollecitare in modo grossolano ed enfatico le piú basse predilezioni spettacolari, ma è anche un autentico « documento » di un incredibile susseguirsi di banalità e di incoerenze, in una struttura narrativa cosí provvisoria e risibile che in essa si aggirano esterrefatti gli interpreti incapaci financo di mostrare di credere ai manichini che incarnano. Dal principe cinico erede di una stirpe tarata che seduce con arti subdole una pura popolana, e tuttavia ne è pur conquistato al punto da non poterla piú dimenticare e da ricercarla perdutamente; al non meno turpe sfruttatore, sensualone avido, che lega a sé la fanciulla con il basso richiamo dei sensi; alla giovane non piú illibata che una nuova purezza ricerca nel sacerdozio della danza; alla impresaria della compagnia di ballerini che in tale sacerdozio soddisfa oscuri e irrefrenabili « complessi »; nulla manca per evocare un clima da spaventare perfino Liala per la sua banalità. Alla quale convenientemente aderisce uno sviluppo narrativo in cui, a parte la costruzione dell'Arca, accadono confusamente aggrovigliati tutti gli avvenimenti della storia dell'umanità del diluvio in poi, e alla quale non mancano le civetterie di continui errori di linguaggio, specie negli attacchi di montaggio, e di una assoluta decadenza tecnica. Nei confronti di Rossen, di cui va ricordata non soltanto l'impegnata prestazione di *All the King's men* ma anche l'accorta struttura narrativa densa di motivi intimamente umani di *Body and soul*, non può quindi parlarsi soltanto di inautenticità creativa, ma di una vera e propria anonimia morale in un quasi sadico soggiacere alle piú scontate e banali suggestioni: al punto che le sequenze della festa e della uccisione del nobile meriterebbero di non andare perdute e di essere conservate in un museo degli orrori come documento della decadenza di tutta una civiltà.

Nino Ghelli

RASSEGNA DELLA STAMPA

Seguendo la tradizione di dedicare ciascun fascicolo alla trattazione di uno specifico argomento, POSITIF, la rivista bimestrale diretta da Raymond Chardère, si accupa — nel n. 11 (settembre-ottobre) — del cinema americano, o per meglio dire di alcuni « aspetti » di esso, riservandosi di tornare sull'argomento nei prossimi fascicoli. In realtà l'unico aspetto che viene preso in considerazione, in questo numero, è quello « sociale », con una serie di articoli dovuti a Raymond Borde, Edgar Fary, Pierre Billard, Madeleine Vives ed altri; e, a ben guardare, nemmeno nel modo piú soddisfacente e completo, a causa di una errata impostazione che concedendo spazio eccessivo ad alcuni autori ed opere (due articoli dedicati rispettivamente a Fred Zinnemann e a Jules Dassin) costringe tutti gli altri in una trattazione sintetica, affastellata di nomi e di titoli, di piuttosto scarsa utilità storica e filologica. Tuttavia, malgrado il carattere antologico e la mancanza di una organicità d'impostazione, il fascicolo risulta abbastanza interessante e vivo, grazie anche all'equilibrio con cui alcuni articolisti trattano gli argomenti ad essi affidati, senza lasciarsi troppo influenzare dai luoghi comuni correnti a proposito del cinema « sociale » americano e delle arbitrarie interpretazioni che certa critica è solita dare di questo particolare « genere » hollywoodiano. Non tutti, per la verità, si sottraggono a questa regola: per esempio Raymond Borde, nel trattare « Deux époques du film social aux Etats-Unis » si lascia guidare da criteri strettamente contenutistici, intesi a individuare i temi comuni e le divergenze piú appariscenti riscontrabili tra la prima e la seconda fioritura del film sociale in America. *Il film sociale* — egli scrive — *ha conosciuto una certa fortuna in America tra il 1932 e il 1940, vale a dire tra la depressione economica e la seconda guerra mondiale. Uomini come King Vidor, Mervyn Le Roy, William Dieterle e Fritz Lang avevano conquistato ad esso un posto preminente. (...) La seconda scuola si è formata qualche anno dopo la guerra. Son cambiati gli uomini (Wilder, Dassin, Endfield, Benedek), i temi e talvolta le tecniche. Argomenti che erano « tabu » nel 1935 sono stati affrontati con una certa franchezza (la questione dei negri, per esempio), mentre altri sono stati abbandonati o addirittura proibiti. Le inibizioni morali e politiche sono mutate nella medesima misura in cui la società americana si è andata evolvendo.* L'articolista fa poi una casistica minuziosa di temi, spunti, implicazioni, allusioni di carattere sociale nel film americano, pervenendo ad autentiche deformazioni e storture di giudizio. *(Un giorno tutta l'opera di Chaplin fornirà una documentazione prodigiosa dell'epoca: piccola borghesia degli anni intorno al 1915 — serie Essanay e Mutual —, quartieri poveri*

—Easy Street — *comunità puritane* — The Pilgrim —, *vagabondaggio* — The Kid — *pregiudizio di classe* — The woman of Paris — *emigrazione italiana* —. The immigrant —... E piú avanti: *...John Ford traccia, con* The grapes of wrath, *il bilancio del movimento di concentrazione nell'agricoltura...* E ancora: ...Dead End *affronta il tema della prostituzione...* eccetera). Il saggio, comunque non privo di spunti interessanti, si conclude in questo modo: *Le civiltà invecchiano. Alcuni tabu crollano da se stessi, mentre s'innalzano altri divieti per salvaguardare il regime. La formula attuale è di una reazione illuminata. Non è possibile fare dei film « di sinistra » né studiare il mondo del lavoro. Ma la segregazione dei negri, le compere a credito, gli eccessi pittoreschi delle polizie locali possono essere evocati senza gran danno. Hollywood vi guadagna una reputazione di liberalismo che fa dimenticare le forme di censura piú gravi. In effetti lo schermo s'interessa alle forme esteriori della vita sociale: è un modo elegante di trascurarne il contenuto, cioè la natura reale dei rapporti di produzione.* Our daily bread *o* Modern times *erano dei buoni testi di realismo di anteguerra. Malgrado tutti i suoi meriti,* Death of a salesman *definisce i limiti precisi della corrente contemporanea.*

Fra gli altri scritti che compongono il fascicolo, l'interesse maggiore sul piano storico — perché tocca argomenti mai finora trattati organicamente — è offerto da quello di Edgard Fary sul « Cinéma militant », il cinema, cioè, indipendente dalla grossa industria hollywoodiana: quello del « Frontier Film » e di Strand, di Lorentz e di Hurwitz, di Mayers, di Jarrico, di Biberman; una testimonianza storica di considerevole portata.

Anche il fascicolo 39 (ottobre 1954) di LES CAHIERS DU CINEMA ha carattere monografico, essendo interamente dedicato ad Alfred Hitchock. Qui non è certo la completezza dell'indagine o la organicità della trattazione che manca: la figura dell'anziano regista anglo-americano, la sua personalità, il carattere specifico della sua opera vengono sviscerati da tutti gl'immaginabili punti di vista da una nutrita schiera di studiosi, con profonda conoscenza e evidente e dichiarata simpatia: e una esaurientissima nota bio-filmografica integra ed aggiorna quella a suo tempo compilata da Peter Noble per i Film Index del British Film Institute. Potrà soltanto destare qualche meraviglia che si sia avvertita l'esigenza, oggi, di dedicare tanto studio e tanta attenzione a un regista, come Hitchcock, sul quale un giudizio storico è stato già da tempo formulato e, crediamo, senza possibilità di revisioni; un regista che ha un suo posto nella storia minore del cinema, come rappresentante tipico e a suo modo perfetto di una assoluta perizia artigianale, di una stupefacente abilità tecnica, di un programmatico interesse per tutto ciò che esuli da una visione formalistica e tecnicistica della espressione cinematografica, ma che non può onestamente pretendere a una piú alta considerazione. Di questo avviso, viceversa, non sono i redattori dei « Cahiers »; e da una tale posizione panegiristica e a volte grottescamente laudativa esce infirmata tutta la validità storiografica e critica dei loro saggi, pur non privi d'interesse per la serietà e la convinzione con cui appaiono compilati. Qualche breve esemplificazione sarà sufficiente a fornir la misura dell'infatuazione davvero inesplicabile dalla quale appaiono invasati i compilatori del fascicolo. *Quando un uomo* — scrive Alexandre Astruc nella presentazione — *quando un uomo in trent'anni e attraverso cinquanta film racconta pressappoco la stessa storia — quella di una anima alle prese col male — e mantiene lungo quest'unica linea il medesimo stile fatto essenzialmente di un modo esemplare di spogliare i personaggi e si collocarli nell'universo astratto delle loro passioni, mi sembra difficile poter negare che ci si trova una volta tanto di fronte a quel che v'è di piú raro in quest'industria: un'autore di*

film. Aggiungerò che mi capita, a vedere e rivedere queste opere, di riprovare in certi momenti quell'impressione che si prova nel leggere autori come, diciamo, Dostoiewsky o Faulkner: di trovarsi in universo insieme estetico e morale dove il bianco e il nero, l'ombra e la luce fino a quell'arte ch'è comune al romanzo e al cinema — voglio dire la regia — esprimono di piú ancora che non il « fatto » stesso, lo straziante segreto che i personaggi portano nel loro cuore. E Maurice Schérer, quasi rendendosi conto che tanta sproporzionata ammirazione abbia bisogno di una giustificazione: *...E' colpa nostra, di noi che amiamo Hitchcock, che lo poniamo accanto ai piú grandi creatori della storia del cinema se, col pretesto ch'egli sa adoperare con la massima sicurezza quello strumento ingrato ch'è la macchina da presa, non si vorrebbe vedere in lui altro che un virtuoso dall'abilità sapiente, ma superficiale? E' colpa nostra se non è possibile parlare della profondità se non in termini profondi, se l'essenza della profondità non è cosa che si affacci alla superficie? (...) Un tempo si ammirò questa o quella scena di* The gold rush *come un capolavoro di stile psicologico. Non siamo piú, grazie a Dio, a tali balbettamenti da collegiali. La nozione di* cinema interiore *non è piú un programma ma una realtà.* Shadow of a doubt, Under Capricorn, I confess *mostrano con chiarezza che non esiste alcuna delle relazioni piú sottili tra essere e essere, che un cineasta non sia in grado di esprimere.*

In un articolo intitolato « Discussione sul cinema » e riportato in BOLLETTINO UNGHERESE, n. 136 (ottobre 1954), Tibor Méray lamenta alcune deficienze che pesano sulla cinematografia ungherese e le impediscono *di concorrere seriamente con il cinema straniero.* Tra i difetti principali lo scrittore addita lo schematismo, la letterarietà e la sovrabbondanza dei dialoghi. *La base del film* — egli dice — *è la sceneggiatura: uno dei componenti piú importanti del film è indubbiamente il soggetto. I difetti cui sopra abbiamo accennato sono dovuti non in piccola misura alla debolezza del soggetto e al fatto che non rappresentiamo abbastanza fedelmente la realtà, che non riveliamo a fondo le complicazioni della vita, non mostriamo nella loro asprezza i conflitti, non diamo abbastanza vita propria ai personaggi. Nel nostro film predomina la superficialità, l'intenzione di mostrare tutto piú bello di quanto non lo sia in realtà.*

L'interesse degli scrittori di cinema per l'opera di Jean Renoir — un autore che la fiacca parentesi hollywoodiana e le assai discusse realizzazioni del dopoguerra hanno fatto, da alcuni critici frettolosi di rivedere fame e valori, a torto ritenere finito — perdura vivissimo all'estero. E' ora la volta di VISOR, su cui Carlos Fernandez Cuenca ha tracciato nei numeri 17, 18 e 19 (agosto, settembre e ottobre 1954) un « Nuovo saggio di Filmografia di Jean Renoir » che si offre come interessante materiale di consultazione per la precisione e l'attendibilità di cui di ciascun film del regista francese vengono registrati « casts » e « credits », seguiti di volta in volta da brevi commenti. A questa filmografia ragionata il Cuenca premette alcune note, che sinteticamente puntualizzano la posizione di Renoir in seno alla « scuola » cinematografica alla quale appartenne, e definiscono i caratteri tipici della sua arte. *E' curioso osservare* — nota il Cuenca — *come il linguaggio rigorosamente cinematografico di Renoir si appoggi, quasi sempre, a temi letterari. Romanzi e commedie, non sempre attuali ma da lui attualizzati, non sempre validi ma a cui egli sa infondere un nuovo valore, sono alla base di due terzi della sua opera, dove s'incontrano, accanto a maestri come Zola, Flaubert, Maupassant e anche Mérimée, scrittori di secondo e terz'ordine. (...) Il realismo di Renoir, realismo cinematografico rotondamente impressionista, non risponde ad atteggiamenti di circostanza né a dissimulati propositi demagogici: è, in modo assoluto, una*

formula espressiva per trasmettere il calore della sua sincerità umana.

Un ampio saggio dedica H. Alsina Thevenet, sul n. 21 della rivista uruguayana FILM, alla « Personalidad de von Stroheim », cogliendo spunto dal Festival di San Paulo nel corso del quale alcune opere del grande artista sono state per la prima volta presentate alla commossa ammirazione di un vasto pubblico. Nonostante che la gloria di Stroheim sia ormai consacrata nelle storie del cinema, una revisione abbastanza organica pur se incompleta delle sue opere acquista, appunto per la eccezionalità dell'evento, un sapore di riscoperta e quasi di rivelazione. *Per lo spettatore del 1954* — dice il Thevent — *scoprire tardivamente* Greed... *può equivalere a quel che proverebbe un appassionato di musica che per la prima volta potesse prender contatto con l'opera di Beethoven, molto dopo aver assimilato quelle di Brahms e di Prokofieff: la sensazione che quella non sia un semplice prologo, un antecedente e una prima esplicazione, bensí un'opera completa e magistrale che per nessuna giustificabile ragione può restar sommersa nel passato.* In *Greed* — diversamente che, ad esempio, nei film di Griffith i quali, al di là della loro innegabile importanza storica, rivelano oggi tutto il peso di una retorica ideologica e di una melodrammaticità scoperta e artefatta, *l'affettazione appare raramente, il dialogo è conciso e appropriato e le grandi linee della narrazione sono di una chiarezza che non abbisogna di spiegazioni: una delle sue virtú essenziali è quella di penetrare per la via diretta in un territorio in cui il comportamento dei personaggi e le sue motivazioni risiedono nell' irrazionale.*

L'articolista attribuisce a quest'opera gigantesca un'influenza non trascurabile su alcuni autori e su intere «scuole» cinematografiche degli anni successivi, come il realismo americano degli anni 1934-39, l'atmosfera di certe satire di Lubitsch o di Clair, fino al neo-realismo italiano del dopoguerra.

Non meno significativa gli appare *The Wedding March*, che costituisce una sorpresa non piccola per chi sia reduce dalla visione di *Greed* o di *Foolish Wives: ...un regista realista si trasforma qui in un romantico dell'amore incompiuto, con un silenzioso corteo in una delle prime scene, delle effusioni liriche in altre seguenti, baciamani e giardini in fiore; la sobrietà e la delicatezza dell'idillio fra l'aristocratico e l'umile ragazza non vieta al regista di essere un osservatore satirico dell'aristocrazia, né perde la sua carica di violenza nel descrivere un tentativo di stupro, intenzionalmente collocato tra le carni sanguinolenti di una macelleria... In un certo senso, per la combinazione di linee che restan distite ciascuna dal proprio tema,* The Wedding March *è l'opera piú completa di von Stroheim; senza la profondità di* Greed, *e con la depurata artigianeria di una maggiore esperienza, è tuttavia la piú ricca di linguaggio cinematografico, la piú abbondante di intenzioni nei suoi dettagli.*

Di qualche interesse ci pare un articolo del magistrato Alfonso Vigorita, pubblicato nella RASSEGNA DI DIRITTO CINEMATOGRAFICO (n. 34, maggio-agosto 1954), avente per oggetto la « Facoltà del produttore di modificare l'opera cinematografica ». L'argomento è offerto da una vertenza sorta recentemente tra un regista e una casa produttrice, questa appunto accusata da quello di gravi manomissioni operate ai danni di un film da lui diretto, sí da renderlo irriconoscibile e tale da menomare il suo decoro professionale. Dal caso specifico l'articolista risale a una ampia dissertazione sull'argomento, interessante *sia per l'assoluta mancanza di specifici precedenti giurisprudenziali sia perché le norme applicate suscitano, pur dopo tre lustri dalla loro emanazione, numerosi e gravi dubbi interpretativi.*

Della complessa trattazione c'interes-

sa riportare solo un passo, nel quale viene a configurarsi la posizione giurisprudenziale nei riguardi di quel delicato e complesso fenomeno che è la « collaborazione creativa » in campo cinematografico con le implicazioni e i problemi ch'essa comporta nel campo del diritto. L'articolista dà una sua curiosa definizione del fenomeno, basandosi sulla *natura « complessa » e « composita » dell' opera cinematografica, consistente non, come nelle opere meramente «collettive», in una riunione coordinata, ma in una risultante della combinazione fra piú forme diverse dell'attività creativa, le quali, subendo adattamenti ed incontri e pur conservando una propria autonomia ontologica e funzionale, concorrono tuttavia a formare le « parti costitutive », essenziali di una nuova opera e ne determinano la caratteristica individualità. Inoltre, l'opera cinematografica integra una delle forme piú cospicue ed estese del fenomeno detto della « materializzazione » dell'attività spirituale, consistente nella compenetrazione assoluta tra « corpus mysticum » e « corpus mechanicum »; fenomeno mediante il quale, nello stesso processo produttivo necessario perché sorga l'opera originale, il concorso di varie e molteplici attività tecniche e organizzative, oltre ad esulare dalla normale capacità e possibilità di azione degli autori veri e propri, ed oltre a costituire elemento essenziale per la creazione dell'opera, diventa non di rado fattore determinante anche per il valore artistico di questa.*

* * *

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952

Scuola tipografica Artigiana Pallotti — Roma